الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر
بسكرة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

الحس المأساوي في الشعر الجزائري القديم
-عصر دولة بني حماد – أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري القديم

إعداد الطالب:
السعيد بخليلي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمن تبرماسين

السنة الجامعية: 2007- 2008م

مقدمـــة

لا يزال الشعر الجزائري القديم كمشروع حديث –نسبيا- في التأسيس الثقافي، يثير الفضـول، ويغري بالدراسة والبحث. والمتمعن لتلك الجهود الدراسية وما أفرزته من رؤًى حياله، يخرج باستقراء أولي: أن الحصيلة في الرؤى يتجاذبها منطلقان متباينان إلى حد التناقض. منطلق فاعل متفائل، تجشم صعابه، وولج مجاهله عندما أمسك بتلابيب ما يراه منجيا في مغامرته، مؤثرا التنقيب والنبش في أغواره ـرغم جدب مصادره وندرة منجزه- وحسبه في ذلك إرواءُ ظمأٍ الفضول العلمي ولذة البحث والتنقيب. ومنطلق تحاماه مستنكف مستيئس من خواء خزائنه وخرائده، حائدا إلى الاستكانة والاستسلام لضيق الأفق وضغط التشاؤم.

فكان فعل المتفائلين رافدا مدرارا من روافد التأسيس لما ينعت اليوم بالأدب لجزائري القديم، ومعينا ملتحدا لطالب العلم والأدب، يستنير به الخطى، ويحتكم بفضله إلى ما يثلج الصدر، ليحاول بدوره استجلاء أسراره المخبوءة، التي لم تقضِ في غمرة عوادي الدهر والضياع.

فالشعر، ولا ريب، كان سمة بارزة من سمات المكون الثقافي للحماديين، لما يُـحتكم إليه من الأثر الأدبي والثقافي أجمع، والذي رسا إليه مجداف المجتهدين، ليؤكد شغف الإنسان يومئذ ـحاكما ومحكوماـ بالشعر والشعراء، ومنافستهم نظراءَهم في المشرق والمغرب على تقريب المبدعين، ودفعهم إلى التميز والتباري في كل صنوف التأليف والنظم، فلا غرو بعد ذلك، أن يكون ذاك العصر قبلة جديدة للوافدين، من الطامحين في اصطياد مكان سام تحت ظلاله الوارفة، ومواكبة فجره المنبلج حديثا، على طول امتداد عمر الدولة الحمادية، الذي نيَّف القرن ونصفه.

إن المتحري للمنجز الشعري الجزائري القديم، والذي قُيد بإطار زمني محدد، هو عهد دولة بني حماد، بمعطياته المدروسة أو بتلك الموروثة ـ في نطاق الزاد المحدود منهاـ يلحظ بجلاء، ظواهر فنية ووجدانية وموضوعاتية، لونت ظاهر تشكيله اللغوي، وأنماطَ بنياته الفنية، تفرض على العقل سياقاتٍ وأنساقا إبداعية، تدفعه بقوة إلى ساحة الأسئلة الجوهرية: كيف؟ ولماذا ؟ وبماذا ؟ ومتى ؟ وبم ؟ وغيرها من التساؤلات، التي يشرئب الطالب المقبل

على البحث، ويتطلع بتوجس إلى الإجابة عنها. فضمن أهم تلك الظواهر يتصدر الحس **المأسوي** المدونة الشعرية في هذا العهد.

فخطاب (الحس) المأسوي -المُعاين في المدونة- في كنهه، يتوحد بوجدانية عارمة مع الفجيعة، والحيرة والقلق ونزوع النفس البشرية إلى الأسى والحزن، وتلحفـّها بالسوداوية القاتمة. و باختصار ما يترجم إحساسها الفاجع بالحياة، في رحلتها القصيرة معها، ومع صروفها ونوائبها، فما أكثرها في مسيرة الإنسان ! وما أعمقها "تجربة" في دنيا المبدع " الشاعر"!.

من هذا المفهوم المبدئي، يترسخ في الفكر أن التجربة الشعرية في العصر الحمادي، لم تكن لتــنأى، عما ألمّ بالمغرب الأوسط من عظيم الأحداث، تترى عليه وتتعاقب دونما تـوقف، يغذيها صراع سياسي مرير حتى أفل نجم الدولة، وخبا عزها وأدبر.

فالحس المأسوي -موضوعاتيًـا- ينجلي في عديد الفنون التقليدية المعروفة في الشعر العربي، كبكاء الإنسان عند ينحني لقدره المحتوم، وتوديع الممالك والمدن والقلاع الزاهرة، عشية تدلهم بها الخطوب والرزايا والكوارث. كما يتجسد في تلك الترانيم الحزينة التي تؤرخ للحظة الضياع، والشعور بالحسرة والقلق، والإحساس بثقل الغربة والاغتراب، وسطوة الحنين الإنساني وجبروته، وغياب رؤيا واضحة لحظة التطلع إلى الانتماء. وتحصيلا لكل ذلك هو إحساس يتشرنق في ثنايا كل ما يتسرب إلى النفس من إحباطات وتمزقات نفسية مضنية، تنتصب بعدها وعيا حضاريا مزمنا داخلها لا يكاد يبرحها.

وليس المُستقصَـد هـهنا ادعاء جِدة هذه الحلقة من الشعر في العصر الحمادي دونما سواه، لأن المنجز الشعري عند العرب، في رحلة حَبوه الطويلة، توقف عند محطات كثيرة حبلى بلغة المأساة، ولأن الشعر الجزائري أيضا فرع متأصل في الشعر العربي، تدفـّأ بعباءتـه، واستظل بفيء أفنانه.

ففي حقل ذلك الموروث الملغم باعتبارات كثيرة، تم اختيار موضوع البحث، فوُسِم بعنوان:

الحس المأسوي في الشعر الجزائري القديم-عصر دولة بني حماد أنموذجا**-**

فالاستقرار والثبات على هذا العنوان تضافرت عليه جهود علمية. وكان في الأصل محصلة أسباب ذاتية تقاطعت مع أخرى موضوعية، رغم أن مرجعيته الأساسية -وبكل صراحة- صنعتها فرصة عارضة جميلة، وأجمِلْ بها فرصة ً!

يمكن إجمالها ملخصة فيما يلي:

1- الشعور بالانتماء إلى فضاء هذا الشعر جغرافيا ونفسيا يدفع إلى التعاطف معه ومناصرته بما هو مقدور عليه.

2- ندرة الدراسات الأدبية الفنية في الشعر الحمادي، وحاجة الأدب الجزائري القديم إلى جهود إضافية دائمة. يزجي نحو توجيه الدراسة إلى إرثنا الوطني، وإيثاره بالجهد والدراسة.

3-خصوبة العصر الحمادي نسبيا أكثر من غيره بالتجربة الشعرية التي يُستأنس بها للإقدام

على الحفر في مدوناتها، واطمئنان البال لكفايتها، ونضجها الفني والموضوعي.

3- بروز موضوع الخطاب المأساوي كظاهرة موضوعاتية، فرضت نفسها على باقي الظواهر، بروزٌ يجعلها عامل جذب لتلمس طريق المحاولة لتحليلها وفهم حقائقها السوسيولوجية والنفسية.

وبما أن الفرصة ذاتها أتاحت للفكر الاستقرار عند الموضوع المبرز أعلاه، يجد المرء نفسه عند تأمل هذا الخطاب المأسوي محاصرا بكثير من الأسئلة التي كان بعضها هاجسا مؤرقا، لم يهدأ إلا بعد الاستئناس بالجهود والمعايير التي قدمها ووضعها الأساتذة الرواد. من هذه الأسئلة على وجه التمثيل لا الحصر:

من يكون الشاعر الجزائري الحمادي؟ وكيف نحتكم إلى حقيقة هويته؟

ما حقيقة الحس المأسوي في الشعر الجزائري القديم؟ وما هي الأغراض الشعرية التي تجلّى فيها؟ وما حقيقة المرجعيات والبواعث التي أبرزته في العهد الحمادي بالذات؟ وإلام تـُعزى خصوبة مثل هذا الخطاب ؟

ماذا يجسد خصائصه من الوجهة الفنية؟ وفيم تجسدت خيارات الشاعر في تشكيل بنيته الفنية، لغة، وإيقاعا ، وتركيبا ؟ وهل المنجز الجزائري استطاع أن يستميز بنفسه عن غيره

من الشعر العربي؟ وإن كان شأنه كذلك، فبم استماز؟ وغيرها من الأسئلة التي استعصت أحيانا على الإلمام وتمردت على البحث.

ولعل مثار هذه الأسئلة انطلق من معاينة الدراسات الجزائرية الجـادة، وغيرها. تلك التي اتخذت من الموروث الأدبي الجزائري القديم مستزادا للدراسـة والبحث، ولا يلقى الطالب غيرها لواذا، وقد يدرك القارئ بسرعة -من خلالها- أن الهمة والعزم عند أصحابها لم ينفكا يخرجان عن غاية واحدة، هي التأسيس لمشروع أدبي يساير المشروع الوطني العام بعد الاستقلال. وككل تأسيس جديد يستوجب الانطلاق من أدب جزائري قديم غابت ملامحه فيما مضى، عن طريق التـنقيب والتخريج والبعث، في محاولة لنفض الغبار عليه لسد الخواء الفظيع الذي تركه رواد الدراسات الأدبية الحديثة عن قصد، بدافع التردد المبرر بضحالة الزاد، أو عن غير قصد، لغياب تصور وتقدير صائبين لقيمة ما هو موجود وقائم، ولربما يكون لقصر عمر التجربة في هذا المجال مندوحة أخرى للدارس لتبرير غياب التركيز في دراسة الظواهر الخطابية المختلفة، فهذه الدراسات إذ تملأ الراحة بغناها المعرفي والتاريخي، فهي لا تروي ظمأ التائق إلى دراسات تخترق جسد النص الجزائري القديم وتتحسس نبضه، و تتمثل في المؤلفات الآتية:

- الأدب في عصر دولة بني حماد: أ/ أحمد ابو رزاق
- المغرب العربي، تاريخه وثقافته: أ/ رابح بونار
- تاريخ الأدب الجزائري: أ/ محمد الطمار
- الأدب الجزائري القديم-دراسة في الجذور: أ/عبد المالك مرتاض
- بكر بن حماد، شاعر الدولة الرستمية: أ/ محمد الأخضر السائحي

ولعله من المفيد الإشارة هنا أن هذه المراجع، إضافة إلى مصدر أساسي هو خريدة القصر وجريدة العصر: للعماد الأصفهاني، تمثل أغلب زاد الباحث، الذي يود التقرب إلى الشعر الجزائري في عصر بني حماد أو في عصر الدويلات الأخرى.

أما منهج البحث فيقوم على ثلاث ركائز أساسية:

الأولى: الوصف

الثانية: التحليل والإحصاء

الثالثة: استخلاص النتائج

غير أن المقام هنا يدفع إلى توضيح أمرين مهمين في المنهج : الأول: أن البحث يستطرد إلى بعض القضايا المتعلقة بتاريخ الدولة الحمادية أو بتراجم الشعراء. والثاني: أنه يستند في الدراسة الفنية إلى المصطلحات البلاغية والنحوية كوسائل إجرائية، هي التي تتداول عادة في مستويات الدراسة الأسلوبية، وعليه يتحدد من هذين الأمرين ملامح منهجين آخرين، يستند إليهما البحث ويستنير بضوئهما، لايفتآن أن ينضويا تحت التحليل والوصف والإحصاء، وهما المنهج التاريخي، والطريقة الأسلوبية في مقاربة النصوص.
أما هيكل البحث فبني على الخطة الآتية:

مقدمة:

مدخل عام:

حاول البحث فيه جمع المعايير الفكرية التي تحدد هوية الأديب وانتماءه الإقليمي من جهة، وتقري جذور الخطاب الفني المُحمّل ببذور الحس المأساوي في الشعر الجزائري قبل العهد الحمادي من جهة ثانية.

فصل أول:

خصصه البحث للدراسة الموضوعاتية، استجمع فيه بواعث الحس المأساوي في الشعر الحمادي، تلك البواعث التي تبوتقت في الأصل داخل الأغراض الشعرية التقليدية المألوفة، وارتسمت في الموضوع بمسميات جديدة، قسمت إلى مباحث أربعة:
1- الاغتراب، 2- الحنين وضبابية الانتماء، 3-الموت/ التواصل الوجداني، 4- المدينة وذاكرة الوجع.

فصل ثانٍ:

تم تخصيصه للدراسة الفنية بالاستناد إلى الطريقة الأسلوبية، وُزع على ثلاثة مستويات هي: 1- التحليل الدلالي، 2- التحليل التركيبي، 3- التحليل الصوتي.

خاتمة:

كانت لاستجماع ما أمكن الوصول إليه من نتائج في تحديد المشهد الشعري في العهد الحمادي، وفهم مرجعيات ظاهرة الحس المأساوي، الذاتية والسياسية والاجتماعية، والوقوف على خصائص التشكيل الفني لذلك الخطاب وما تميز به.

ملاحـق:

أدرج فيها المدونة الشعرية المعتمدة في الدراسة بعد جمعها، فقائمة المصادر والمراجع، ثم فهرسٌ بالمحتويات.

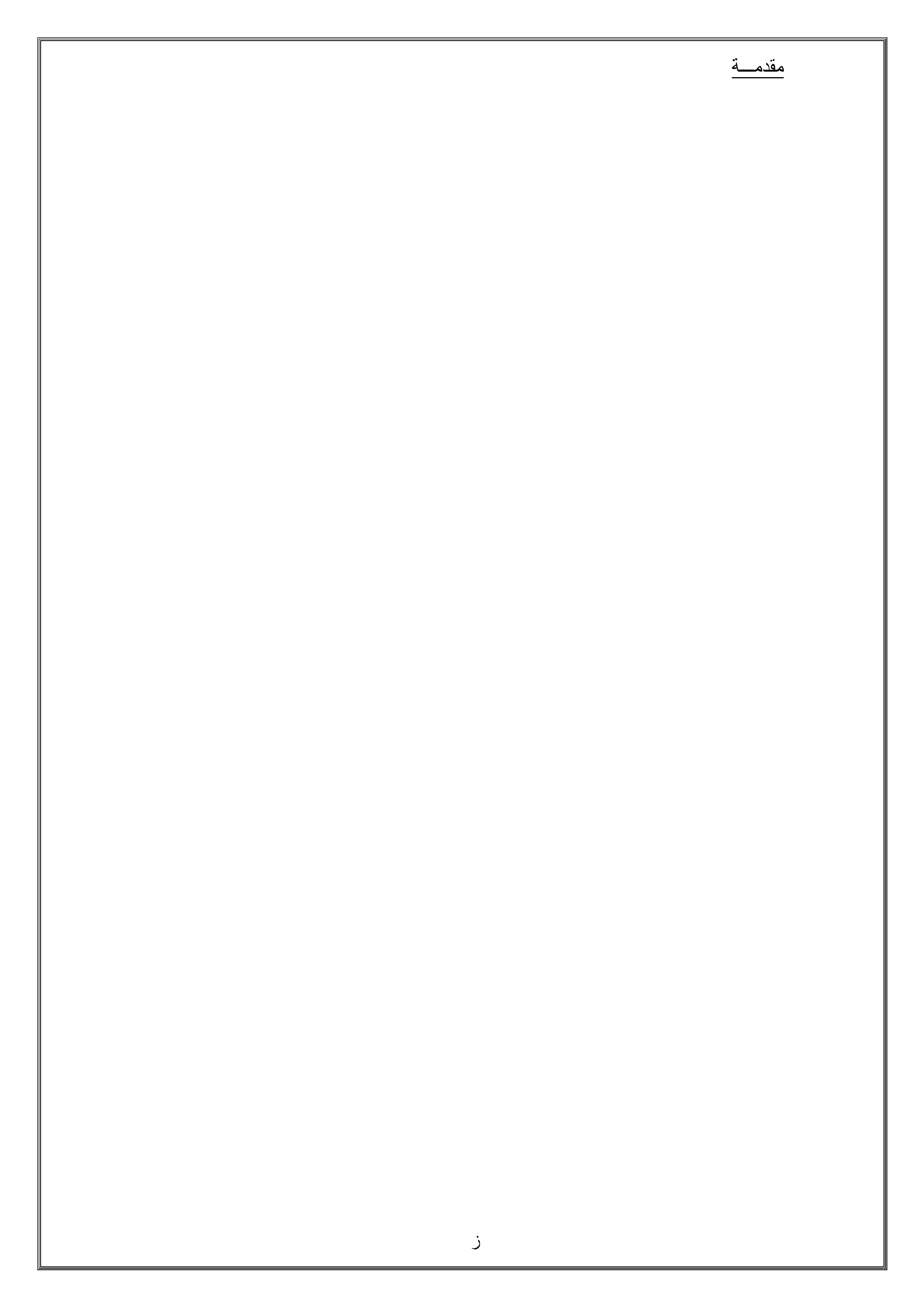
وما سلف من توصيف في ندرة النص الشعري الجزائري القديم وشَحِّ الدراسات الحديثة المنيطة به، ينضاف إليهما قلة الإمكانات والوسائل الكفيلة بتحصيلها، ومداهمة الوقت وضيقه، -كل ذلك مجتمعا- شكل محور الصعويات التي واجهت سيرورة البحث، فتركت ولا ريب نقاط كبو وظل معتمة كثيرة فيه، يطمح بعدها أن يحظى بمنارات علمية توجه خطاه، وتعيد تسديد طريقه إلى جادة الصواب، والبحث بعد ذلك يستسمحها فيما سها وأخطأ، وفيما تجرأ عليه من تلك الاستنتاجات والأحكام. وحسبه في الاجتهاد أجر المجتهد المخطئ.

المؤكد –أخيرا- أن البحث لن يقدر على رد فضل من كان له عليه يد كريمة. وقد لا يفي بعبارات الثناء والدعاء. غير أن المقام يدفعه إلى أن يدلي بخالص عبارات الشكر والعرفان إلى:

الأستاذ المشرف عليه إشرافا علميا وروحيا: د/عبد الرحمن تبرماسين، الذي احتضنه، وفتح له أبواب العطاء من علمه وتوجيهه، وذخائر مكتبته الخاصة، هي في التحصيل العام لمساره أغلب زاده إن لم يكن كله.

داعيا له بكل إخلاص: أن يحسن الله إليه من فضله بخير ما يَجْزِي الصادقين في أعمالهم.

وعلى الله قصد السبيل، وهو خير وكيلا



1- الشاعر الجزائري القديم "الحمادي" ورهان الهوية

ليس من اليسير الولوج إلى دراسة ظاهرة أدبية في عصر من العصور دون المرور على الخطوط الجغرافية العامة والمعالم التاريخية الرئيسة لذلك العصر. وأيا كان العصر، فلا مندوحة بعدئذ إذا تعلق الأمر بأدبٍ مازال الفصل في جنسيته وهويته بين أخذ ورد، بل ما يزال يشكل بيدر صراع، بين متطلع إلى تأسيس ملامحه وبين رافض –أصلا– لهذا التوجه الجديد في إقليمية الأدب، ويتكئ كل مجتهد في القضية على أسانيدَ يراها أقربَ إلى الموضوعية والمنهجية العلميتين، مجافيا أحيانا إياهما، بنعرة التعصب أو الحماس الفياض.

فمأزق هوية الأدب الجزائري القديم لا يجد تفسيرا إلا في سوء حظه التجاوري، لأنه سينشأ ويتبلور قريبا من أدب أندلسي رفيع المستوى، لم يتوان إطلاقا عن احتواء وطمس أغلب الالتماعات الإبداعية الجزائرية، أوالمغاربية بوجه عام في تلك العهود، وتلحق تلك الطفرات الأدبية القليلة قسرا إلى ما يطلق عليه بالأدب الأندلسي. [1]

هذا الأخير ورغم ما بلغته عبقريته من رقي وأصالة وتجديد ظل محل تبخيس وازدراء من طرف المشارقة قديما وحتى حديثا وفقا لمقولة الصاحب بن عباد "بضاعتنا ردت إلينا".

فأي موقف تقبلي بعد ذلك يمكن أن نتخيله لصالح هذا الحقل الأدبي الملغم باعتبارات كثيرة، والذي لم يبلغ أبدا شأوَ قرينه الأندلسي ؟ وخاصة من لدن المشارقة الذين سيظلون يدافعون عن سبقهم الإبداعي، ويعتبرون أن كل إرهاص إبداعي في أطراف البلاد العربية مجرد استظلال تحت فيء النواة الصلبة في دمشق أو بغداد أو غيرهما، ولا يحق لقرائح شعرية من طراز ابن رشيق وابن حمديس وابن هانئ أن تحظى بالتبجيل وبنفس المكانة التي انتزعتها أسماء مشرقية من عيار المتنبي وأبي فراس والمعري...

وحتى العلامة " ابن خلدون " المغربي لم يخرج في حكمه عن القاعدة حين قصف الأدب المغربي بمقولته المعروفة؛ بأن الأدب المغربي ضعيف نازل الدرجة عن أدب الأقطار الإسلامية الأخرى، ولم ينبغ في الشعر والكتابة من المغاربة إلا قليل كابن رشيق وابن شرف وابن الرقيق. [2]

---

[1]- بنعيسى بوحمالة، "نقد الشعر المعاصر بالمغرب، رهان الهوية رهان التحديث" www.lycos/abedjabri/31/40/table.htm. le 29/05/2007

[2] - عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ط3، دار الكتاب اللبناني بيروت 1967 ص565

فمن هنا ندرك حقيقة المأزق الهوياتي لهذا الأدب، وندرك أيضا جهد المهمة الذي تكبدته الدراسات التدشينية في هذا الحقل.

ظني أن الاستئناس بالجانب التاريخي والجغرافي كليهما، لا ينفك يفرض ظله في هذه المساحة الضيقة من البحث، في محاولة لفك فتائل ألغام هذا الشَّرَك المحيط بالأدب الجزائري القديم من أجل لملمة شتات هويته المبعثرة، ما دام المستقصد هو تأسيس أمر مستحدث وإسقاطه على تلك الحقبة التاريخية الضاربة في القدم.

فلا شك أنه من المظان التي يصعب إدراكها في وقتنا الحاضر، هي حصر حدود دولة بني حماد قديما (547/405هـ) وضبطها بمعالم جغرافية بارزة؛ نظرا لتداخل أقطار شمال افريقية بعضها في بعض قبل أن تُصطنع لها حدود وأنظمة إدارية مستحدثة، فقد تبوتقت هذه الأقطار وانصهرت بعد الفتح -وحدةً طبيعيةً- في جغرافيتها وسكانها وكما أن هذا الإقليم الذي يطلق عليه "المغرب الإسلامي" لم يعرف له هدوء أو استقرار البتة مذ ذاك، فكثيرا ما قامت على ترابه وعلى مر العصور دويلات متعاصره ومتجاورة غالبا ما يستحكم فيها الصراع، ويشتد بينها النزاع قصد بسط النفوذ أو الانتصار لمذهب دون آخر، أو تأييدا لحكم على حساب حكم مناهض.

ولأن المغرب، كما هو معروف أضحى منطقة استقطاب للخلفاء المتصارعين شرقا وغربا من بلاد المسلمين -العباسيين والأمويين والفاطميين فيما بعد- وحلقة تجاذب فيما بينهم؛ فقد اعتبروه مِحكا لقوة سلطانهم وتوسعه، فسرعان مايؤدي ذلك التجاذب إلى الانفكاك والانقسام وزرع الفتن والحروب بين تلك الدويلات الفتية، بل وإشعالها تعمدا قصد خدمة وتحقيق مصالح استراتيجية ضيقة.[1] فكانت حدودها بين مد وجزر دائمين، ولم يعرف لأية دولة منها ثبات لأمد، يمكن الاطمئنان إليه عندما نهُم بغرض النسب.

فالدولة الحمادية كما حاول المجتهدون حصر تخومها - على وجه التقريب لا الحصر- قامت في الأساس على أرض المغرب الأوسط **"الجزائر"** وامتدت إلى الشرق في بعض الوقت إلى حدود تونس والقيروان وسفاقس والجريد من أرض افريقية؛ في فترة ضعف دولة "آل باديس" بالمهدية عن حمايتها. أما غربا فكانت تتوسع أحيانا إلى **"فاس"** في ظل

---

[1] - أ/ عبد الرحمان الجيلالي، تاريخ الجزائر العام،ج1، ط2، دار مكتبة الحياة، بيروت 1965، ص294.

الكر والفر بين الأمراء الحماديين وخصومهم من قبيلة زناتة [1] ، الذين استوطنوا المغرب الأقصى لواذا إليها من البطش والملاحقة، و كان وادي ريغ وورقلة أقصى ما عرف للدولة من باب الجنوب.

فعودا على بدء؛ فإن الدولة الحمادية لم تعرف حدودا مستقرة معينة خلال تواجدها، فهي تنكمش إلى أضيق نطاق في حال ضعفها وحصارها، وتنبسط أحايين كثيرة إلى أوسع مدى في فترات سطوتها وإحكام قبضتها.

فبإعلان **"حماد بن بلقين"**[2] انفصاله على دولة أبناء عمومته في أرض إفريقية وقيام دولته بالجزائر وبناء عاصمته إلى غاية سقوطها وسقوط آخر عواصمها -الناصرية بجاية- بأيدي الموحدين؛ في سلسلة معقدة ومأساوية من الظروف والحوادث التاريخية، يكون الامتداد التاريخي لهذه الدولة معلوما ومسرودا بدقة وتفصيل في كتب التاريخ القديمة التي نقلت إلينا تاريخ المغرب الإسلامي المضطرب.

هذا التقديم التاريخي الموجز ليس إلا تصديرا بسيطا لغرض طرح أسئلة لطالما فرضت نفسها غداة أيام الدراسة التحضيرية لهذا المقياس، وأرخت سدولها بإلحاح على نوافذ العقل والتفكير، مما يحتم على البحث تحديد معايير منهجية مسبقة تمهد وتؤسس لما سيأتي من مفاهيم وتعاريف وتراجم قد يتعاورها اللبس والجدال، خاصة ما يتعلق بقضية الهوية التي سلف ذكرها آنفا.

فإذا كان الشك المنهجي عند الرواد[3] من الذين اهتموا ببعث التراث الأدبي الجزائري انصاع في الأخير إلى يقين لا يُمارى، مؤكدا على وجود شعر جزائري قديم كمحصلة تنفي بأدلة قطعية مواقف وافتراضات انعدامه شكلا ومضمونا.

---

(1) - تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مبارك بن محمد الميلي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت، ص 235/234

كما ينظر عبد الحليم عويس، دولة بني حماد، دار الشروق، ط1، 1980، بداية من الصفحة 77. و إسماعيل العربي، دولة بني حماد ملوك القلعة وبجاية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980

(2) - حماد بن بلقين : المؤسس الأول للدولة الحمادية بعد إعلانه التمرد وانفصاله عن الدولة الزيرية الأم بتونس سنة 405 هـ على أرجح الأقوال.

(3) - أقصد بالرواد أولئك الذين تحملوا عبء إبراز الشخصية الأدبية والثقافية للجزائر عبر التاريخ من أمثال الأساتذة: محمد الطمار، رابح بونار، محمد بن رمضان الشاوش، وغيرهم من الأساتذة الذين اهتموا بتاريخ الأدب الجزائري القديم وبعثه

ومن هنا فإنه من حقنا أن نتجاوز عقدة تلك الأسئلة البدائية الاستفزازية من مثل: هل يوجد شعر جزائري قديم ؟ وإن وجد، فما مدى فنيته ؟ [1]، وهل بمقدور هذا التراث الشعري المبعث أن يجاري قرينيه مشرقا وأندلسا ؟ .

لا ريب أن كل الفضل في انزياح وطأة مثل تلك الأسئلة على الباحث المبتدئ يعود بالأساس إلى أولئك الذين نفضوا غبار النسيان والإهمال، التي جرّحت ظلما أو سهوا في عبقرية المبدع الجزائري في العصور الأدبية القديمة. لكن كما سلف هناك أسئلة هي مناطة بذلك الفضل، استقرت إلى حد ما كنقاط ظل في الدرب، يستوجب البحث طرحها ههنا، منها: من يكون الشاعر الجزائري القديم ؟ أو الشاعر الحمادي تحديدا؟ وبأي مقياس نحدد جنسية هذا الشاعر وهويته الحمادية الجزائرية ؟ وهل يمكن المغامرة بطرح سؤال أكبر: من تكون الدولة الجزائرية قديما ؟.

وبصياغة أخرى : هل ننسب الأرض إلى الجزائري الذي استوطنها وحكمها ؟ أم ننسب الجزائري القديم إلى الرقعة الجغرافية التي اصطلح عليها اليوم باسم الجزائر إسقاطا وتجاوزا؟ ؛ إذا علمنا أنه من الصعوبة، ولربما من الاستحالة بمكان أن نقف على شاعر واحد ولد واستقر وعاش ومات -إبان ذاك- بأرض الجزائر بحدودها الإقليمية المعروفة اليوم، وفي جل تلك الدويلات التي قامت عليها وبخاصة عندما نسقط هذه الحدود الحديثة على زمن ولى وغبر كانت تسمى فيه المغرب الأوسط .

قد تتشابك المعايير إلى حد قد يزيدها لبسا وغموضا إذا ما حاولنا الإجابة بالدقة وفق ما تقتضيه قوانين التنازع المعاصرة في ميدان القانون الدولي الخاص فيما يتعلق بنسب الشخص وجنسيته وإلحاقه بموطنه؛ لأنه وفق هذا المقياس تصبح تونس جزائرية، على اعتبار أن الزيريين الذين حكموها بعد الفاطميين جزائريون عل سبيل المثال. ويمكن أن يحدث التنازع على نسبة تلمسان، وقد تداول الجزائريون والمغاربة، على عهد الدولة المرينية، حكمها. وهكذا دواليك في معظم دول العالم.

---

[1] - د/ عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هيمه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 12

هذا الموضوع استهلك طرحا وجدلا كما استهلك في قضية انساب الأعلام عندما أصبحت الإقليمية في الأدب هي سيدة الموقف، وأصبح التراث الماضي ملتحدا، تعُب منه هذه الإقليميات الجديدة، وتتبارى عبثا في إثبات أحقية كل منها بهذا العلم أو ذاك.

وليس غريبا بعد ذلك أن نتداول بيننا أسماء هؤلاء بكثير من الاستغراب والاندهاش وأكثر من علامة استفهام تحف بالأذهان ؟ !. فابن رشيق المسيلي الجزائري، القيرواني التونسي، وابن خلدون الجزائري التونسي المصري، والمقري التلمساني الأندلسي ... إلخ

هي أمثلة قريبة إلى الاستشهاد، وغير ذلك كثير مما حتمته الشوفينية المقيتة والعصبية الوطنية التي كرسها المستدمر الغربي للأراضي العربية الإسلامية ورواسبه الصدئة التي خلفها من ورائه ؛ لأن الإشكال لم يكن يطرح بحدة عند القدماء حينما كانت هذه الأقاليم وحدة جغرافية موحدة، إلا ما تركه لنا السلف في مجال التنافس -من حيث المنجز الأدبي جودة وإبداعا- ليس إلا، بين المشرق والمغرب الإسلاميين في ظل اختلاف راية الخلافة بينهما.

ومن هذا المنطلق فإن هذا التوجه الجزائري للتأسيس توجه مشروع بالنظر إلى صيرورة التطور السوسيولوجي والتاريخي والحضاري والإقليمي، وأيضا مغالبة ومواكبة لسلطان نظرية الآداب الإقليمية في الوطن العربي.

وبناء عليه فإن المنهج المتبع في هذا البحث لحل جدلية الهوية الجزائرية للشاعر الحمادي يقوم على الأسس الآتية:

- كل من ولد بالجزائر ودرس بها سواء أقام فيها طول حياته أو غادرها إلى غيرها من الأقطار الإسلامية وسواء أعاد إليها أو مات بديار الغربة .
- كل من نزل أرض الجزائر واستوطنها طول حياته ومات بها.
- كل شاعر نزلها مدة وأثر في حياتها العلمية وترك إنتاجا يتعلق بها .

وتكريسا لهذا التحديد[1]، فإن ابن حمديس المعروف بالصقلي يغدو جزائريا لأنه نزل بجاية، واستقر بها ردحا طويلا من الزمن، مدح فيه أمراءها، ووصف رياضها وقصورها،

[1] - أ. رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981 ص9

وأبّن بعض رجالها، وألحد على أرضها على أصح القولين[1] بعد أن ترك أثرا لا يستهان به في حياتها الأدبية وبلاطها السياسي. كما يصبح كل من "عز الدولة التجيبي " ملك المرية" قبل زوال ملكه ولجوئه إلى بجاية، و"الأشوني" العالم الأديب، نزيل "جزائر بني مزغنة" من الأندلس، جزائريين بالوفادة إليها والقضاء فيها، دون ذكر أولئك الأعلام المشاهير الذين تركوا موطنهم إلى المشرق أو الأندلس لأسباب مختلفة؛ لأن جزائريتهم تحصيل حاصل بالميلاد والنسب بالرغم أنهم لم يعودوا إليها قط منذ هجروها.

كما آثرت أن أشمل بالبحث ما يمكن أن نسميَهم بالفلول من الشعراء الذين أدركوا الدولة الحمادية بقليل بعد قيامها واستقلالها عن إمارة القيروان بتونس والخلافة الفاطمية بمصر سنة 505هـ، أو من الذين بقوا أوفياء لها بعد انهيارها وزوالها على يد "الموحدين" سنة 547هـ، معتبرا حدودها الجغرافية بغض النظر عن المد والجزر، هي تلك التي كانت زمن أقصى توسعها والذي يوسم بعصر الازدهار الثقافي بالجزائر.

* * * * * * * * * * * *

[1] - د، إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، المقدمة، دار صادر للطباعة والنشر بيروت، 1960، ص16

2 - الحس المأساوي وجذوره في الشعر الجزائري قديما

أ - محاولة تعريف:

إن موضوع الحس المأساوي، كظاهرة وجدانية في الشعر العربي، قد يستشف منها مفاهيم عديدة متباينة؛ لأن أية مقاربة تذوقية لمنجز أدبي ما غالبا ما تخضع لمرجعيات المتلقي الفكـرية ومكوناته الثقافية والأدوات التحليلية التي يملكها ويتقنها، باعتبار أن الشعر فن وفلسفة، لا يمكن توحد التصور والرؤى في فهمه، كما لا يمكن تنظير ضوابط دقيقة للتعامل معه والخروج –بالتالي- بنتائج متطابقة رغم محاولات بعض المدارس النقدية الحديثة أقننة أدوات التعامل النقدية مع الأثر الأدبي للحيلولة دون التباعد السافر للنتائج المتوخاة؛ من مثل هكذا دراسات، خاصة إذا تعددت في مضمار واحد.

إضافة إلى ما سبق فإن اصطلاح الحس المأساوي لم يقدم له تفسير نمطي معين يحتذي به من يتوخى الاقتراب من دراسته في أي إنتاج أدبي، كما لم ترسم له موضوعات مسماة بذاتها. « فيغيب على دارسي الشعر العربي كثير من الحقائق الإنسانية الملونة بالمآسي ما لم يهتموا بهذا الغرض الواسع الممتد الذي يقضي على التقسيم التقليدي الضيق القائم على الأغراض الموضوعية التي وردت في الشعر قديما وحديثا ».[1]

فهذا الحس الوجداني المأساوي يتوزع عبر كافة مساحات الإبداع في تلك الأغراض المعهودة حتى تلك التي تبدو ظاهريا أنها بعيدة عن المأساة والمعاناة، بل وتصل العواطف حد التناقض أحيانا في قصيدة واحدة، تفتقد إلى ما يسمى بالوحدة الشعورية، كما في السبع الطوال مثلا. [2]

إضافة إلى ذلك، فإن التأويل الفلسفي الحديث الوارد من الغرب لمعنى الحس المأساوي في الأدب قد ينزاح بنا إلى مفاهيم وجودية -غير مقصودة بالضرورة- كثيرا ما تشبع بها

---

[1] - د، عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، مقدمة الكتاب، منشورات جامعـة باتنة 1997 ص5

[2] - أمر قد يكون مفهوما لدى الشعراء الجاهليين، إذ كانت القصيدة مقسمة إلى وحدات زمنية متباعدة ومتباينة وجدانيا وعاطفيا، بحسب اللحظة والمناسبة اللتان أملتاهما.

الشعر العربي المعاصر، وتبتل في محرابها تأثرا بما ورد من فلسفات غربية، أو نتيجة لما أصاب الشاعر المعاصر من انكسارات وإحباطات هي في النهاية محصلة لمأساة الإنسان ككل في القرن العشرين، ومأساة المثقف العربي في صراعه مع نفسه حيال قلقه من الضياع السياسي والاجتماعي الذي سلط عليه، أو اغترابه الروحي والنفسي لما أحاط نفسه بتركيبة شاقة من الأسئلة الوجودية هي أشبه بصخرة سيزيف ظل يكابدها دون هوادة ولا انتصار.[1]

ربما يتقاطع ويلتقي الشاعران، القديم والحديث في موضوعات -هي قاسم مشترك بين كل المبدعين- لتشابه التجارب الإنسانية بينهما، لكن الاختلاف في التجربة الفنية لا مناص، يفرض نفسه، راجعا أساسا إلى حتمية التغير الحاصل في البنى الفكرية والفلسفية واللغوية بفعل التحول الزمني وصيرورة الحياة .

فالواضح من العلاقة اللغوية بين لفظتي (الحس المأساوي) أنها علاقة الصفة بالموصوف، ولا شك أيضا أن الحس غير الإحساس وأن المأساوية غير المأساة، بالرغم من التشابه الظاهر بينهما، فالإحساس هو شعور يعتري الإنسان كرد فعل طبيعي للمؤثرات والمنبهات المحيطة به، يتفاعل معها وفق ما تقتضيه اللحظة وبردات فعل تختلف من إنسان لآخر، أما كلمة الحس فهي قوة تتجاوز الوجدان إلى الإدراك والوعي، ترتبط برؤية فكرية جمالية أو فلسفية، يبنيها المرء ويتبناها من خلال مساره الفكري وبحسب وعيه للحياةK تترجم غالبا إلى خطاب. وبناء عليه فإن لكل إنسان إحساس، وليس لكل إنسان حس.[2]

أما العلاقة بين المأساوية والمأساة قد تكون علاقة اشتقاق فقط وأسبقية في الأصل فيهما، فالمأساة هي أحداث تراجيدية من أحداث الحياة تصيب المرء من حين لآخر، أما المأساوية تعني الأسى والحزن الوجودي، وليس الحزن الأخلاقي، أي ليس تقديرا شخصيا لما يصيب الإنسان من أحداث، قد تستحق من البعض الأسى وتستوجب الأحزان، فالحزن الوجودي يتعدى المسائل الشخصية إلى تلك المتعلقة بالوجود كله بعيدا عن الأحزان الظرفية الفجة التي لا تبصر من الأشياء إلا جانبا واحدا. [3]

---

(1) - ينظر تفصيل ذلك في بداية الفصل الأول، شعر الغربة والاغتراب والتعريفات التي رافقت الموضـــوع

(2) - د/ أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة والفلسفة المأساوية،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، دت، بداية من ص 82

3 - ينظر : د/ عزا لدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ط3، دار العودة، بيروت، 1981،

ولربما من هذا التعريف نصل إلى نتيجة أن الحزن الأخلاقي مرتبط بالمأساة والحزن الوجودي متعلق بالمأساوية، وهذا الأخير أكثر خصوبة وأبعد نظرا وهو الموسوم بعملية الإبداع ومنفذ المبدعين.

غير أن السؤال الصعب الذي يطرح نفسه هنا هو: هل يمكن لهذه المفاهيم الفلسفية أن تتجلى في الشعر الجزائري القديم ؟

صحيح أنه -ومن خلال تقري المنجز الحمادي من الشعر خاصة- يتأصل في الذهن أن المأساة كانت سمة العهد، وأن الحزن كان مزاج العصر، غير أنه لا تمكننا الإجابة بالإيجاب على السؤال السابق، لاعتبارات كثيرة يطول شرحها، ولذالك يحيد البحث بنفسه -ههنا- عن تلك المنعرجات الفلسفية الغربية الحديثة التي نلقاها في الدراسات النقدية الحديثة للشعر من صراع الإنسان مع الوجود وفي قلقه منه، ومن تلك الأسئلة الوجودية الإلحادية، التي وسمت المأساة في الشعر العربي المعاصر، إلى المعنى التقليدي للمصطلح، ودراسة العاطفة في متن الأغراض الشعرية الكلاسيكية التي امتزجت بالحزن والكآبة والمعاناة وبواعثها؛ لأن مجرد محاولة ادعاء البحث عن هذه الأسئلة المعاصرة في المنجز الشعري القديم يعد من قبيل محاولة القبض على السراب، وربما صارت هذه الأخيرة أقرب إلى المنال ؟؟

إذًا فالمقصود بالحس المأساوي في الشعر الجزائري القديم، مفهوم بسيط غير مشوب بالأسئلة المركبة بعناصر اللا أدرية والميتافيزيقا، أو القلق الوجودي ...

هذا المفهوم المبسط يتوزع امتداده في موضوعات مختلفات وبين ثنايا تلك الأغراض التقليدية المعهودة لدى دارس الأدب العربي والتي كان لها بواعث قوية في مسار حياة الشاعر منها خاصة:

- الموت و الرثاء
- نكبة المدينة وزوال الممالك
- الغربة والحنين إلى الأوطان
- التجارب العاطفية وما تحمله من آلام الهجر
- شكوى الدهر وذم الزمان

ص 370/369

- التجربة الصوفية في الشعر

هذا اللون من الخطاب الشعري هو مقصد هذا البحث

ب- جذور الحس المأساوي في الشعر الجزائري القديم (قبل العهد الحمادي):

لا أظننا نجانب الصواب، ومن خلال مؤانسة الشاعر العربي قديمه وحديثه، إذا قُلنا أن الشعر العربي حُبِل من ماء المعاناة، خاصة إذا ما تقرينا آثار نشأته الأولى وبداية رحلته مع الوجود، فإذا ما صدقت رواية الأصمعي والتي يسلم بها غالبية الرواة، أو بالأحرى لا يملكون عكس ما يدحضها، فأن القصيدة العربية بصورتها التي رسا عليها الشعر العمودي بعد ذلك ولدت أول مرة بين يدي المهلهل بن ربيعة من رحم المأساة في تلك الكلمة التي قام بها على قبر أخيه كليب عشية مقتله وبلغت ثلاثين بيتا ومطلعها: [1]

أهاج قذاةَ عـيني الادِّكــارَ   هدوءًا، فالدموعَ لها انهمـارُ

وصارَ الليلُ مشتَـــمِلا   كأنَّ الليلَ ليس له نهـــارُ

وأبكِي، والنجومُ مُطلعـــاتٌ   كأنْ لم تَحوِها عَنِّيَ البحـارُ

وبها أرَقّ الشعر وهلهله . [2]

فميلاد القصيدة العربية تصادف مع المأساة؛ مأساة الشاعر المهلهل والتي قلبت كيانه من إنسان بويهيمي يطارد المتعة في كل مكان إلى مجرد بقايا إنسان لم يستطع تحمل الفجيعة كما اعتاد الجاهليون أن يفعلوا بعد لأي، فراح يقسمها على بقية القوم مضرما حربا شعواء، زارعا الكآبة والجنون على مدار 40 سنة حسب الرواة .

فالشعر إذاً لم ير النور إلا في بيئة، تلونت بكل أطياف المآسي الإنسانية، وانبثق من طبيعة حياة الإنسان العربي الذي كان محاصرا دائما بهواجس جمة؛ صراع البقاء والفناء، وإحساس المتلمس بتشاؤم كبير لمصيره المجهول، بين الحل و الترحال طلبا للرزق، أو محاولة إدراك الثأر أو دفع الانتقام، أو الذود عن شرف القبيلة وحماها وغيرها من المحن التي تقرحت بها حياته.

[1] - أ/ حنا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البولسية، ط3، بيروت لبنان 1968 ، ص4

[2] - أ/ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيــروت، 1974، ص27

فلم يكن غريبا أن يتدثر الشعر بأبراد تلك البيئة القاتمة، وتلتحف القصيدة بثوب السواد ساعة ميلادها. وأن تتوالى وتترى ترانيمها الحزينة عبر العصور فتؤلف بذاتها ديوانا ضخما جاز تسميته ديوان الحزن، لا يدانيه في صدق التجربة ورهافة الحس والشعور أي نوع آخر من الشعر؛ لأن هذه التجربة الفنية تكون -في الغالب- انصهارا لمشاعر إنسانية فياضة بعيدة عن النفاق والتزلف والمحاباة، ووليدة وقفة صدق مع الذات في معاناتها عندما تدلهم بها الخطوب، والمصائب، وتنزل بها النوازل والنوائب، وفي وقفة ينأى فيها الإنسان /الشاعر بنفسه عمن حوله، يعتصره الهم والحزن، أو يستبد به الحنين وطيف الذكريات الخوالي، أو يبكي عزيزا فُقد.

فقد يكون من الصعوبة لضيق المقام ومقتضاه، وربما من الاجترار غير المفيد، تتبع كل ذلك الزخم مما وعاه متن ديوان العرب من ترانيم الحزن والبكاء والضياع والقلق والشكوى وغيرها، لكن أيضا ومن مندوب القول أن يكون استلهام بعض النماذج استدلالا على ما مضى حتى لا يبقى الكلام ضبابيا، لا يتكئ إلى سند نصي يجيزه ويظاهره، وهذا السند يصوب اهتمامه-منهاجيا- إلى جذور الشعر الجزائري القديم دون سواه عبر مسيرته في نشأته وتطوره قبل الوصول إلى الشعر الحمادي الذي يخصص له فصل مستقل باعتباره أنموذج الدراسة قصد معرفة ما أحاط به من ظواهر شعرية، مشرقا ومغربا، للوقوف على الأواصر التي ارتبط بها، فنيا وموضوعاتيا.

فالمراثي -كفن شعري- قديمة في أدبنا العربي عرفتها الجاهلية في المهلهل والخنساء، وفي الإسلام، شهدتها العصور المتتالية مرورا بأعلام: كأبي تمام وابن الرومي
والمتنبي والمعري وغيرهم كثير، حيث يكاد النتاج الشعري في الرثاء يشكل مكتبة شعرية كبيرة .[1]

فإذا كان المؤكد أن الشعر العربي قد استصحب معه هذا الفن طوال رحلة تطوره، وأخذ بيده منذ فجره إلى عصرنا هذا، بيد أنه لا يمكن القفز على حقائق فنية تاريخية، تشدنا إليها الموضوعية العلمية، ويفرضها السياق العام في هذا الحيز، منها :

- أن الرثاء أصدق فنون الشعر قاطبة، ومؤشر الصدق في عواطف شعرائها المبدعين هو الأكثر سموا والأشد معانقة للذات واستمرارا من حيث تأثيرها في النفس؛ لأن الفجيعة

[1] - د/ يوسف مصطقى، "البنية الفنية في قصيدة الرثاء" ، مجلة الموقف الادبي **(دمشق)**العدد413 سبتمبر2005 .

–غالبا- ما تكون تجربة شخصية، تفجرت وتترجمت إلى تجربة فنية، « ولأن العاطفة كثيرا ما تقدر وتثمن باستمرارها وثباتها ببقاء أثرها في نفوس السامعين زمنا طويلا، كمقياس للحكم عليها» .[1]

فقد سئل أحد الأعراب : لماذا تعدون الرثاء أصدق أشعاركم ؟ فقال لأننا نقولها وقلوبنا محترقة [2] .

فبمجرد محاولة استذكار أشعار الرثاء المعبر عن الحزن الصادق، يقفز إلى الذهن كثير من تلك النصوص الشعرية التي كانت محل إعجاب وتداول الأجيال، فربما صيتها يُزهِد في إدراجها، ويملي على البحث إيثار شاعرنا الجزائري القديم إبرازا لإسهامه المكين في المسار الإبداعي على مستوى هذا الفن.

تلك النصوص الجزائرية القديمة على ندرتها، تعكس بحق مقدرة الشاعر الجزائري على ترويض ذاته على شمائل الإبداع ومجاراة عتاة النظم في أي فن دونما مركب انتقاص من الذات، غير أن الظروف أدالت نصيبه من الشهرة إلى من تبسم في وجهه الزمن وربما كان أقل شأنا منه وإبداعا.

قد يكون **"بكر بن حماد"**[3] الوحيد الذي ذاد في تلك العصور عن شرف الجزائريين الفني وغطى بامتياز ما قد اكتنف واعترى من غياب شهرة غيره من أبناء وطنه الشعراء، ولكن حسبهم شرفا أن يستوفي "بكر" حقهم من تلك المقدرة والشهرة اللتين يحاول البعض الاستصغار بهما. ولعل اغلب أشعاره تنحصر في بوتقة الحزن والأسى لتعاضد محن الزمن عليه، فكان الموت أقوى البواعث على ذلك الحزن.

فمما قال الشاعر لما رزء بولده عبد الرحمان: **[4]**

بكيت على الأحبة إذْ تولُّـوا   ولو أَني هَلَكْتُ بكـوا عليًّـا

فيا نسلي بقاؤُك كان ذخـرًا   وفقدك قد كوى الأكبادَ كيًّـا

ولم أكنْ يائسا فَيَئِسْتُ لمَّــا   رميت التُّربَ فوقَك مِنْ يَدِيًّـا

---

[1] - أ/ أحمد أمين، في النقد الأدبي،ج1،ط4، بيروت،1967، ص49

[2] - د/ محمود حسين أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، ط2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ص11

[3] - بكر بن حماد، شاعر الجزائر الرستمية، وربما الشاعر الصميم الوحيد في الجزائر القديمة توفي سة296هـ في السنة نفسها التي نكبت فيه تاهرت

[4] - أ : محمد الأخضر عبد القادر السائحي، بكر بن حماد، شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجـــري، منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر 1986 ص184

فليت الخلقَ إذْ خُلِقُوا أَطَاعُوا وليتك لم تكن يا بكرُ شـَـيَّا

أليست هذه الزفرات تنحسر، في عمقها، أمامها زفرات ابن الرومي لما تحسر على فقد أبنائه، والأجمل ما في رثاء بكر توشيته بثوب التقى والرضا والزهد في متاع الدنيا[1] وهو دأب الشاعر الجزائري الذي بنى مكانته الأدبية في ذلك الزمن على اعتبارات دينية أكثر من أي اعتبار آخر، من ذلك قوله مثلا : [2]

قِفْ بالقبور فنَادِ الهامدين بها مِنْ أَعْظُمٍ بَلِيَتْ فيها وأجســادِ

قوم تقطعت الأسبابُ بينــهم من الوصالِ وصاروا تحت أَطواد

والله والله لو رُدُّوا ولو نطقوا إذنْ لَقالوا التُّقى من أفضلِ الزادِ

في كل يومٍ نَرى نعشًا نشِّيعُه فَرائحٌ فارق الأحبابَ أوغـادِي

الموتُ يهدمُ ما نبنيه من بذخٍ فما انتظارك يا بكرُ بنِ حمــادِ

تقاطعت هذه الأنشودة مع زهديات أبي العتاهية، غير أن الفارق بينهما قد تصنعه الوجدانية المفعمة بدفء الصدق « إذ كانت العواطف أساسا من أسس الأدب وهي التي تجعله خالدا، وكلما كانت العواطف لا تتغير حبب إلينا قراءة الشعر مرارا»[3] « وقد يزيده بونا تقريرية أسلوب أبي العتاهية في التعبير، مع ما يستأثر به هذا الأخير من الموروث البلاغي في قوة البيان والبديع العربيين»[4]

ولم ينس في لحظة الضعف الإنساني أن يرثي نفسه بكثير من المرارة، رثاء مودع الدنيا لحظة الموت، قائلا: [5]

أحبُو إلى الموتِ كما يحبـو الجمَلُ

قد جاءنـــي ما ليس فيه حِيَـلُ

---

(1) - ينظر: د عمر بن قينة، أدب المغرب العربي قديما، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص25

(2) - محمد الأخضر السائحي، بكر بن حماد، ص177

(3) - أحمد أمين، في النقد الأدبي، ص40

(4) - رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ص133

(5) - السائحي، بكر بن حماد، ص191

ولم يكن شأن الشاعرة "**مهرية بنت الحسن بن غليون**"[1] ليكسر القاعدة في الإجحاف بالرغم من عذر غيابها النصي المقنع، فلم يرفع لها إلا أبيات، تترنح فيها من شدة حزنها على أخيها الضائع في المشرق دون خبر عنه، وشوقها إلى رؤيته، فبين انتظار الأمل وألم الانتظار، تنفست عن وجدان مأساوي دامٍ يضارع الخنساء الجاهلية قديما : [2]

ليت شعري، ما الذي عاينتُه بعد طول الصومِ مع نَفْيِ الوَسَنْ

مع غروبِ النفس عن أوطانِها والتَّخَلي عن حبيبٍ وسَــكَنْ

يا شقيقُ، ليس في وجدي به علةٌ تمنــعني من أنْ أُ َجَـنْ

وكما تَبلى وجوهٌ في الثـرى فكذا يَبْلى عليهِن الحـَــزنْ

وربما كانت الشاعرة مستيئسة تماما من عودة الشقيق بعد مطال الغياب، فجاء شعرها أقرب إلى الرثاء منه إلى الحنين المعروف والمشابه لمثل هكذا مواقف.

كما يستدعي الموضوع ذكر شاهد آخر من هذا النوع للأديب "**عبد الكريم النهشلي**"[3] حينما أفجعه فقد صديق له مات حتف أنفه، مازجا إياه بنظرة فلسفية ثاقبة:

منايا سدَّتْ الطرقَ عنها ولم تدعْ لها من ثنايا شاهقٍ مُتطلـعَا

فلما رأت سورَ المهابةِ دونَـها عليك ولما لم تَجِد فيك مطمـعَا

ترقَّتْ بأسبابٍ لطافٍ ولم تكـدْ تواجه موفورَ الجلالـةِ أروعا

فجاءتك في سرِّ الدواء خِفيــةً على حين لم تحذرْ لداءٍ توقُّـعا

فلم أرَ حالا يتقى مثلَ سمِّـــها ولا مثْلُها لم يخشَ كيدا فترجعَا

وعندما يحين منتصف القرن الرابع يكون الشاعر **ابن هانئ (توفي سنة** 362هـ) بعد وفادته إلى الجزائر، قد انتصب هرما في واحة الشعر الجزائري وقوى من دعامته طوال المدة التي قضاها في ضيافة بني حمدون[4] بالمحمدية (المسيلة)، واشتمل ديوانه

---

[1] - شاعرة أميرة من عصر الدولة الأغلبية توفيت برقادة

[2] - رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ص117

[3] - عبد الكريم النهشلي : أديب ناقد وشاعر جزائري، يعد أستاذ ابن رشيق، توفي سنة 405ه، والنص مأخـوذ من أنموذج الزمان لابن رشيق .

[4] - الأخوان جعفر ويحي، ابنا حمدون، ناصروا الدعوة العبيدية منذ بدايتها، لازمهما ابن هانئ منذ وفادته سنة 347 هـ حتى انتقاله إلى تونس للانضمام إلى المعز الفاطمي

على كثير مما له علاقة بالبحث من رثاء وشكوى وحكمة تعكس إحساسه بالمعاناة والضياع، وربما أشعار الحكمة التي ضمنها قصائد الرثاء أو غيره أكثر تعبيرية على صدق تلك التجارب نورد منها مقدمة القصيدة في رثاء والدة الأميرين وهي من عيون الرثاء في أعين النقاد:(1)

إنَّـا وفي آمالِ أنفسِـنا   طولٌ وفي أعمارِنا قِصَـرُ

لَنَرَى بأعيننا مصارعَنا   لو كانت الألبابُ تعتبِـرُ

مما دهانا أنَّ حاضـرَنا   أجفانُنا والغائبَ الفِــكَرُ

لو كان للألبابِ ممتـحِنٌ   ما عُدَّ منها السمعُ والبصرُ

أيُّ الحياةِ أَلَذُّ عيشتَــها   من بعد علمي أنني بشـرُ؟

خَرِسَتْ لَعَمْرُ اللهِ ألسُنُنـا   لما تكلَّم فوقَنا القـــدرُ

- أنه وبالرغم مما سبق ذكره في الصدق الفني؛ فإن الكثير من وقفات المراثي ومحطاته قد خذلت أصحابها، حينما فضحهم تزلفهم ونفاقهم الأدبي، وبطحهم أرضا تحت سياط النقد، وكان حريا إبعادها من دائرة المباكي والمراثي وجديرة بإعادة تسميتها تحت غرض آخر مثل " شعر الزلفى والنفاق" فيكون الحكم لها أوعليها بمقياس جديد يختص بمثل ذلك الغرض.

- أن الرثاء تعددت مواضيعه، واختلفت اتجاهاته ودوافعه من حقبة إلى أخرى تليها، متلونا بطبيعة الظرف والمستجد من الأحداث التي أفرزتها، فقد دأب الدارسون إلى تقسيمه لأنواع : رثاء خاص، ورثاء عام. فالأول يجسد جراحات القلوب من فقد الأهل والأحبة وحتى رثاء النفس وندبها قبل الأوان، والثاني يبرز المصاب الجلل من رحيل الملوك والأشراف وكذا بكاء الممالك الزائلة والمدن المرزوءة بنكبة حضارتها (2)، فإذا كان النوعان الأولان عند العرب تليدين كما سبقت الإشارة إليه، فإن الثاني يحتاج ِوقفة متأنية لأنه عـُد نتاجا مغربيا أندلسيا بحتا متجليا في تلك الروائع التي خلد فيه شاعر المغرب الإسلامي ضياع فخاره ومجد أمته على مسار ثمانية قرون كاملة

(1) - أحمد خالد، ابن هانئ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976، ص169

(2) - محمود حسن أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي ص16

انقضت وقضت، وأصبحت أثرا بعد عين، فبكى كثيرا وأبكى، واستصرخ وأستبكى، فانفجرت قريحة الشعر عن حسرة وألم مضنيين لا يضاهيهما في القدر سوى نكبة ضياع الأندلس ومحنة الدولة الإسلامية في المغرب.« قد كانت مسيرة هذا الشعر الحزين تاريخية يسجل كل حادثة في زمانها، ويبكي كل كارثة في وقتها[...] حتى سقطت الأندلس كلها»[1]

والشاعر الجزائري القديم كان مواكبا للأحداث العنيفة التي هزت مدينته، بل تفرض الإشارة هنا إلى أن الشاعر الجزائري القديم كان له السبق على نظيره الأندلسي في هذا اللون لما بكى حاضرته **"تاهرت"** بعدما خربت على يد **" الخَيْرُ بن محمد بن خزْر الزناتي "** تحت راية **العبيديين** سنة 298هـ، ومن أجمل ما قيل في ذلك لشاعر جزائري مجهول الهوية : **(2)**

خليليَّ عَوِّجا بالرسوم وسلِّما على طللٍ أقوى وأصبح أَغْبَرَا

أَلِمَّا على رسمٍ بتيهرت داثــرٍ عَفَتْه الغوادي الرائحاتُ فأقْفرا

كأنْ لم تكنْ تيهرتُ دارًا لمعشرٍ فدمرها المِقدارُ فيمن تَدمَّــرا

ولا يُعرف كيف غدا اسم مثل هذا الشاعر نسيا، رغم أن باعه في الشعر يبدو طويلا، وتمرده على القوافي والأوزان ظاهر جلي « لنسائل لِمَ ذكر الرواة والمؤرخون أسماء شعراء لا ينبغي أن يطلق عليهم مثل هذا اللقب إلا من باب التجاوز والتسامح، بينما أهملوا قائل هذه الأبيات»[3] . ولكن لا عجب في الفعل إذا ما قسنا عليه فعل المؤرخ المسعودي عندما أخذ قصيدة " بكر" كاملة في الرد على عمران بن حطان، ليخدم بها تشيعه دون أن يجهد نفسه عناء ذكر اسم صاحبها.

وكان بكر بن حماد قد بكى تاهرت[4] في أبيات:

---

[1] - د، مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ط5، دار العلم للملايين، بيروت لبنان1983 ص512

[2] - أبو عبد الله محمد المراكشي، ابن عذارى، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج 1، ط2، دار الثقافة بيروت، لبنان، 1980، ص199

[3] - د، عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص237

[4] - يرى الأستاذ السائحي أن بكرا أدرك خراب تاهرت فبكاها بهذه الأبيات بينما يرى غيره أنه مات قبل ذلك بقليل ولم يدرك الحادثة، وأعتقد أن هذه الأبيات غير واضحة المعالم إن كانت في رثاء المدينة أم تدخل في زهدياته المعتادة. السائحي، بكر بن حماد، ص188

زرنا منازلَ قومٍ لم يزورُونـا إنَّا لفي غفلةٍ عما يقاســونا

لو ينطقون لقالوا :الزادَ ويْحَكَم حَلَّ الرحيلُ فما يرجو المقيمونا

الموتُ أجحفَ بالدنيا فخرَّبَهـا وفعلنا فعلَ قومٍ لا يموتــونا

فالآن، فابْكُوا فقد حقَّ البكاءُ لكم فالحاملون لعرشِ اللهِ باكـونا

ماذا عسى تنفعُ الدنيا مَجمعُـها لو كان جُمعَ فيها مالُ قارونـا

وكانت نكبة مدينة **"طبنة"**[1] أيضا محل بكاء شعرائها، وإن لم يصل من ذلك إلا بيت واحد شاهد على المحنة لأبي الفضل بن لاذقان: [2]

سِرْنا، وقد حلَّ بقربِ طبنةَ وصارَ منها أهلُها في مِحنَهْ

وكان خراب القيروان فيض مدامع لكثير من الشعراء منهم الجزائريون، وسيأتي ذلك في موضعه المناسب.

إن تداعي الحديث عن تاريخ المأساوية في الشعر الجزائري يقود حتما إلى حقل آخر يفيض بمشاعر وعواطف المعاناة والقنوط. شعر يُتَحسّس منه؛ كم كان حظ المثقف الجزائري منذ القديم عاثرا، صاحب فيه غراب نوح أحيانا، وحلقت به في الجو عنقاء مغرب[3] أحايين لا حصر لها ولا عد. لقد عاد بكر بن حماد بعد اغتراب مكاني طويل في المشرق بخفي حنين، فتملكه الحزن وإسار الخيبة، وزاده ضنًى مقتل ضناه البكر عبد الرحمان، فركن إلى الزهد ومات كليما محزونا، ففاض ما تبقى من أشعاره حسا مأساويا عميقا على شاكلة هذا النص: **(4)**

لقد جمعتُ نفسي فصدَّتْ وأعرضتْ وقد مرَقتْ نفسي فطال مروقـُـها

فيا أسفي من جنح ليلٍ يقودهـا وضوءِ نهارٍ لا يزال يسوقُــها

إلى مشهدٍ لا بدَّ لي من شهـودِه ومن جزعٍ للموتِ سوف أذوقـُها

ستأكلها الديدانُ في باطنِ الثرى ويذهب عنها طيبُها وخُلوقـُـها

فقد هطلتْ حولي ولاحَ بروقـُـها سحابُ المنايا كلَّ يومٍ يُظلُّـــه

(1) - طبنة : حاضرة الزاب الشرقي وعاصمته إلى غاية خرابها في خصم الصراع المذهبي بين السنة والشيعة

(2) - عطية بن علي بن عطية بن علي بن الحسن القرشي (توفي سنة 432 هـ)

(3) - أمثال عربية

(4) - أ/ محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، ص35

وللنفس حاجاتٌ تروح وتغتــدي ولكنَّ حدثانَ الزمانِ يعوقـُـها

تجهَّمتُ خمسًا بعد عشرين حجـةً ودام غروبُ الشمس لي وشروقُها

وأيدي المنايا كلَّ يومٍ وليلــةٍ إذا فتقَتْ لا يستطاعُ رتوقـُـها

يصبح أقوامٌ على حينِ غفلــةٍ ويأتيك في حينِ البَيَاتِ طروقُـها

ومن البديهي أن يسلِّم الحديث عن الاغتراب والغربة إلى فن أخر متعلق به ولازم له كالأطواق على اللّبب، وهو شعر الحنين، شعر الشجن والشجا واكتواء الأكباد بالشوق للأهل والتطلع إلى أرض الوطن، وإن كان هذا الفن مرتبطا بنوع واحد من الاغتراب، وهو اغتراب المكان دون سواه، لأن اغتراب النفس والروح يقود إلى صنف آخر من الخطاب الشعري لا يستدعيه سياق الموضوع ولا يتسع له .

لقد كان مفهوم الوطن في القديم ضيقا، فلم يتجاوز معنى الحي والحمى والقبيلة، وفي أوسع نطاقه لم يتجاوز معنى المدينة، غير أن الحنين هو الحنين ولن يختلف حسه بين شاعر جاهلي وآخر إسلامي، « لأن عاطفة الحنين في جوهرها نزوع شعوري طاغ إلى ما افتقده الإنسان، وميل عارم إلى وصاله »[1]

ولا نغادر الموضوع حتى يعرِّج على النماذج التي تم الوقوف عليها للشاعر الرستمي الذي وخزه الحنين بدوره من دون شك؛ فضاع شعره في غمرة تلك الأحداث مع ما ضاع من نفائسه، ولا أدل على ذلك تلك المقطوعة الجميلة التي أوردها **"ابن عذارى المراكشي"** في كتابه **"البيان المغرب"** وهي لشاعر تاهرتي مجهول الاسم نورد منها: [2]

سقى اللهُ تيهرتَ المُنا وسويــقةٌ بساكنها غيثا يطيبُ به المَـحُلُّ

كأنْ لم يكن، والدارُ جامعـةٌ لنـا ولم يجتمعْ وصلٌ لنا لا، ولا شمْلُ

فلما تمادى العيشُ وانشقت العصا تداعتْ أهاضيبُ النَّوى وهْيَ تَنْهَلُّ

سلامٌ على من لم تُطقْ يومَ بينـنا سلاما ولكن فارقت وبها ثكـْلُ

وما هي آماقٍ تَفيضُ دموعـُها ولكنَّها الأرواحُ تجري وتَنْـسَلُّ

---

[1] - د / عمر الدقاق، شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، ط 1، دار الشروق، بيروت 1973 ص181

[2] - ابن عذارى، البيان المغرب، ص199/198

وكذلك بيتان للشاعر "ابن الخزاز"[1] في حنينه إلى تيهرت:

نأى النومُ عني واضمحَلَّت عُرى الصَّبْرِ   وأصبحتُ عن دارِ الأحبةِ في أسرِ

وأصبَحْتُ عن تيهرتَ في دارِ غربـةٍ   وأسلمَني مُرُّ القضاءِ من القـدرِ

فابن الخزاز كان على مرمى أيام معدودة من مدينته، إلا أن مدينة "تنس" ذات النحوس لا يساق إليها إلا منتقص العمر في رأيه، وقد يكون ذلك التشكي لسوء طالع أصابه فيها.

وهذا شاعر يسمى **"مجبر بن سفيان ت 285هـ"**[2] ، وكان واليا من أسرة بني الأغلب الحاكمة، قاسى الأسر في القسطنطينية، وورد في كتب التراث قوله في شكوى الأسر و الغربة : [3]

ألا ليت شعري ما الذي فعل الدهرُ   بإخواننا، يا قيروانُ ويا قصـرُ ؟

ونحن فإنا طَحطحتْنا يدُ النـوى   فلم يجتمع شملٌ لدينا ولا وفْـرُ

رأينا وجوهَ الدهرِ وهْيَ عَوابسٌ   بأعينِ خَطْبٍ في مَلاحظِها شَـزْرُ

ثم يقول مستعطفا مصبرا أهله :

لعل الذي نجَّى من الجُب يوسفًا   وفرَّجَ عن أيوبَ إذ مسَّه الضرُ

وخلَّص إبراهيمَ من نارِ قومِـه   وأَعْلى عصا موسى فَذَلَّ له السِّحرُ

يصبّرُ أهلَ الأسرِ في طولِ أسرِهم   على معضلاتِ الأسرِ، لا سلِمَ الأسرُ

ولقد أورد ابن رشيق مقطوعة للنهشلي تنم عن حنين طاغ :[4]

أواجدةٌ وَجدي حمامـةُ أيكـةٍ   تميلُ بها ميلَ النزيفِ غصونُها

---

[1] - رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ص152 ؛ ويرى د، مرتاض أن البيتين لشاعر آخر يسمى ابن بشكوال، وعلى هذا، يكون بكر ابن حماد، ابن الخزاز، ابن بشكوال، إضافة إلى الإمام أفلح بن عبد الوهاب، ومقطوعتين لشاعر مجهول الهوية، هم كل التركة الرستمية من الشعر بمجموع لا يتجاوز 200 بيـت على أحسن تقدير.

[2] - اعتبره أ: بونار جزائريا، ربما باعتبار الدولة الأغلبية امتدت إلى كامل الشرق الجزائري آنذاك، مثله مثل الشاعرة ميمونة بنت الحسن بن غليون التي ولدت وعاشت برقادة.

[3] - نفسه ص 120/119

[4] - ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق: محمد العروسي المطوي، بشير البكوش، الدار التونسية للنشر- المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 1986، ص176

نَشَاوَى وما مالت بخمرٍ رقابُها   بواكٍ وما فاضت بدمعٍ عيونُها
أفيقي حماماتِ اللِّوى إنَّ عندنا   لشجـواكِ أمثالاً يعود حنينُها(1)
وكل غريبِ الدار يدعو همومَه   غرائبَ محسودًا عليه شجونـُها

وهي مقطوعة تأنق فيها فنيا رغم أن شعره قليل جدا.

ولعل الشكوى من الدهر شكل فني شائع في الشعر الجزائري القديم الذي ظل معجمه يتردد عند أغلب الشعراء دون استثناء وبخاصة في المساحة المخصصة منه للحزن، والذي كان –فيما يبدو مزاج تلك العصور- ويبدو هذا المعجم أكثر بروزا عند الذين حُظّيوا بنجاة دواوينهم، كابن هانئ[2] القائل: من قصيدة يهجو فيها الوهراني كاتب الأمير جعفر بن علي بن حمدون بنبرة فيها الكثير من اعتصار الألم:

طلبُ المجدِ مِنْ طريقِ السيـوفِ   شرفٌ مؤنسٌ لنفسِ الشـريفِ
إنَّ ذُلَّ العزيزِ أفظـعُ مـرأى   بين عينيه من لقاءِ الحتـوفِ
أنا من صارمٍ وطرفٍ جـوادٍ   لست من قبةٍ وقصرٍ منيـفِ(3)
علمتني البيداءُ كيف ركوبُ الليلِ   والليلُ كيف قطعُ التنــوف(4)
إن أيامَ دهــرِنا سخفــاتٌ   فهيَ أعوانُ كلِّ وغدٍ سخيـفِ

في اعتقادي أن النزوع نحو الاسترسال في استدعاء الشواهد ينوء بكثرتها المقام، والأجدر ترك الإسهاب عند الاقتضاء -إذا أمكن ذلك- في الشعر الجزائري على عهد بني حماد.

فلما كان الحس المـأساوي هو معنى وجداني يتوزع على أغراض شعرية مختلفة مهما كان موضوعها في الأصل أو طبيعتها، فإن الطواف التاريخي والجغرافي في رحلة البحث عن مآسي الشاعر الجزائري، تزجينا قسرا للتوجه إلى مدن الهزائم العاطفية عند شعرائنا، وما خلفه الحب من انكسارات في أعماقهم، دونت معاناة الشاعر كإنسان رهيف الحس

---

(1) - اللوى : التلة المستديرة من الرمل.
(2) - لم يسلم شعر ابن هانئ من الضياع كله، حيث لم يصل شيء من فترة تواجده بالأندلس، لأسباب غير مؤكدة عند المؤرخين، سوى ما يرجح من نتائج محنته وفراره إلى الجزائر.
(3) - الطرف : الكريم الطرفين الأب والأم من الخيل
(4) - التنوف : البرية لا ما فيها

صادق الشعور إزاء امرأة أحبها وتعلق بها بعفة وعنفوان ولم يجن من ذلك إلا الألم والتشرد. غير أن الملاحظ والغريب في آن واحد أنه : إذا كان شعر الغزل العذري يحتل الصدارة في الشعر العربي، فإنه عندما يُهم باستقصاء أخباره عند شعرائنا الجزائريين القدماء والمغاربة بوجه عام، فلا يُصادف منه شيء ذا بال، ترسو إليه العين بالمتابعة أو الدراسة. ويعود السبب عند الدارسين[1] الذين تطرقوا للموضوع إلى شخصية الشاعر الجزائري التي بناها على اعتبارات دينية بحتة ومرجعيات أخلاقية صارمة لا تجيز له -البتة- الخوض في مثل تلك الموضوعات، بل ولا تسمح له رجولته البوح بمشاعر الحب والهيام والتي ربما عدها منقصة من تلك الرجولة وهوانا لها. طبعا دون الأخذ بالحسبان ما يكون قد ضاع منه في مجمل ما ضاع. فيكون الشاعر آنذاك قد أحب بصمت، أو قد ضاع شعره ومات في صمت أيضا.[2] وللموضوع إياب في الفصل الأول بنظرة تحليلية نفسية.

وعلى خلاف ذلك تميز الجزائريون بحب آخر، في غربتهم الروحية، هو الحب الإلهي أو ما يعرف بالتجربة الشعرية الصوفية التي تمتلئ جنباتها بمشاعر مأسوية فرضها الاغتراب الاجتماعي والسياسي والصدام مع الذات ومع الغير، وخلفتها أوزار خاصة، جعلت الشاعر المتصوف يعوذ بملجإ، رأى فيه أنيسا وملتحدا من تلك الأوزار الثقيلة، فكان الشعر الصوفي حلقة أخرى انضافت إلى ذلك الشعر الذي يئن بالخطاب الفجائعي المرير، وهو خطاب وحلقة يستأهلان وقفة خاصة متأتية عند الاستماع إلى الشعراء الجزائريين في الفصل القادم من البحث.

ربما تكون هذه الخلفية التاريخية لاستقراء البواعث متواضعة من حيث المنجز الشعري ككل-رغم نظرة البحث إلى أهميتها- ولا يُبَرَر سوى بندرة النص الشعري الجزائري قبل العصر الحمادي الذي أرق البحث كثيرا عند استقصاء آثاره وتلمس بقاياه، ولم يكن بالإمكان أكثر مما كان.

---

(1) - أنظر مثلا د، عمر بن قينة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 أو الدكتور العربي دحو، الشعر المغربي من الفتح الإسلامي إلى نهاية الإمارات...(30هـ /230 هـ) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994

(2) - د، أحمد بن محمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، ص149

* * * * * * * * * * * * * * * * * * *

تمهيـــــــد:

الدراسات القيمة التي تجشمت وعر الطريق في استقصاء الأدب الجزائري القديـم، حصلت في نتائجها؛ أن الأمر ليس بالمستيسر السهل فينال، ولا بالممتع الشاق -كشأن أي بحث- فيدرك من مقاصده الواضحة؛ وإنما الأمر أشبه بمخاطرة مَخوفة العواقب، محفوفة الجوانب برجع الخيبة والفشل، لأن صاحبها قد لا يحتكم على شيء ذي بال، يصرف إليه أعنة الاجتهاد بالدراسة والبحث، فيخلص منه بما يثلج الصدر ويريح النفس، فمثل هذا القول يوجس منه الطالب خيفة ويشرئب إلى من يمكن أن يزيح عنه من وطأة القلق إزاء المستقبل.

وربما أكثر الأعذار التي بسببها يتحامى أصحابها الولوج والمحاولة هو عذر ندرة النص الأدبي؛ الذي لا يكفي ولا يشفي الغليل عند التحري والاستقصاء. وإذا وجد هذا الكنز الثمين فإنه يطرح إشكالية أخرى وهي مدى صلاحية هذا المنجز فنيا و قياسا إلى ما هو متداول من مقاييس النقد.

فكل المدونة الرستمية -مثلا- لا تتعدى ستة عشر نصا شعريا وأربعة نصوص أدبية نثرية عبارة عن رسائل وخطب. والشعر الحمادي برمته والذي يعد النواة الصلبة لشخصية الأدب الجزائري القديم لا نحتكم منه إلا على ديوانين أو ثلاثة استجمعت، وباقي المُدَوّن منه مجرد مقطوعات موزعة على كتب التراث التي حفظته لنا، وأحيانا بروايات مختلفة.

إن مثل هذه الحقيقة راسخة بين المهتمين بشأن الأدب، ويستند إلى كثير من الموضوعية إذا نُظِر إليها من زوايا أخرى فنية ونقدية، وقد يسيم من الإحباط ما يقد يكون كفيلا بركوب مطية النكوص والفرار.

فإذا كانت الدراسات التدشينية الأنطولوجية التي تعتمد على الجمع والتحقيق والتوثيق قد وجدت ما يرسم شخصية الشعر الجزائري القديم مستقلة عن بقية المغرب الإسلامي، تمتحه متحا من المصادر التاريخية القديمة. فكيف يكون حال من أراد التخصص أكثر، والترصد لظاهرة موضوعاتية متفردة أو فنية متميزة، فيطمح إلى الوصول لنتائج في هذا الترصد والتخصص ؟ غير أنه على النقيض من ذلك تماما -اعترافا بدورهم وبأصالة جهدهم المبذول- أن نلفى أولئك الرواد من الباحثين الجزائريين وغيرهم يَوَشّون الدرب بفيوض التشجيع والعون بالزاد المعرفي والعلمي من أجل سبر أغوار تاريخ الأدب الجزائري؛

مهيئين في ذلك أرضيات خصبة مغرية بالاقتحام والاستطلاع فيتأكد من خلالها أن ذلك التخوف المثبط، يمكن أن يتحول إلى بارقة أمل وتطلع لإضافة لبنة متواضعة إلى تلك الدراسات .

كما يتأكد خطل تلك المقارنات غير المؤسسة على منهج سليم بين الأدب الجزائري القديم الذي لم تتضح معالمه وهويته جيدا إلا في القرن الخامس والسادس الهجريين وبين ذلك الأدب العربي في المشرق على أوج ازدهاره في القرن الثاني والثالث؛ في حين نغفل في كثير من الأحيان أن المقاربة بينهما غير واردة أصلا ولا جائزة من وجهة النظر النقدية –علميا- لاختلاف العصرين وتباعد الزمنين، فإذا لم يكن بد من فعل ذلك للتحقق من فنية الأدب الجزائري القديم، فالأكفأ -إنصافا له- أن نقيسه بتِربه المشرقي من نفس العصر والزمن للوصول إلى محصلة متطابقة مع مقاييس النقد الموضوعية .

فإذا ما علمنا أن القرن الخامس والسادس يعدان بداية توجه الأدب العربي في المشرق إلى الجمود في حين يعدان عصر ازدهار ونضج ثقافيين بالنسبة إلى الأدب في المغرب الإسلامي[1] وإذا أضيف إليه ما استفاد منه الأديب العربي في المشرق من موروث أدبي زاخر قريب منه وحرمان الأديب المغربي من ذلك الزخم، لظروف معروفة، فإن أطراف معادلة المقارنة بينهما تنتفي تلقائيا بحكم عدم التكافؤ الزمني والظرفي بينهما. وتكون تلك المحاولة للانتقاص من فنيته على أساس هذه المقارنة خاطئة من الأساس.

ومن هنا فإن الأجدر -ودون الانجذاب إلى تأثير المخزون الشعري العربي المتأصل فينا بريادته الإبداعية من عصور أوج ازدهاره- أن نأخذ الشعر الحمادي كما هو بما له وما عليه وأن نراعي خصوصياته الزمانية والمكانية والظروف المحيطة بمساره، باعتبار أن الأدب ابن بيئته؛ إذا ما أردنا أن ننصفه موضوعيا وفنيا، ويزيح عن كاهله عقدة النقص، لأنه « لكل بيئة منفردة مزاياها وخصائصها التي تنفرد بها عن الأقاليم، وتلك المزايا والخصائص هي التي توجه الحياة الأدبية فيها وتؤثر في سيرها، وباختلاف هذه المميزات المادية والمعنوية تختلف حياة الأقاليم»[2]

---

[1] - رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ص9

[2] - د، شكري فيصل، مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي،ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1982 ص81

ومن هذا الباب سيكون موضوع هذا البحث في الشعر الحمادي محاولة تقري تلك النصوص المحملة بعواطف المعاناة والمأساة والوقوف على المرجعيات والظروف التي صنعت أحزان الشعر في تلك الحقبة لأن الشاعر الجزائري الحمادي كان في عين الإعصار، بالنظر إلى الأحداث التاريخية الجسام التي كانت أشبه ببركان لا يكاد يخمد حتى يثور من جديد مخلفا زلازل، أثرت عميقا في البنية السياسة والاجتماعية للدولة الحمادية، فكان الأدب دائما بالمرصاد لمثل هذه الأحداث، يسجلها و يتفاعل معها إيجابا أو وجدانا.

فمبدئيا: الاستناد في تناول هذه الظواهر الوجدانية والعاطفية يتكئ على ذلك التقسيم التقليدي للموضوعات الشعرية المعروفة وكما سبقت الإشارة إلى ذلك بعيدا عن دلالة المصطلح المعاصر الذي يختلف في جوهره عن المقصود من هذا البحث. فالبناء الموضوعاتي لملكة الحس المأساوي في هذا الفصل تتشكل بالأساس من البواعث التي فجرته وهي :

1 - الاغتراب والحنين 2 - نكبة المدينة وزوال الممالك

3 - الموت وفقد الأحبة 4 - الزهد والتصوف

****

أولا : الاغتراب (1)

أ- تعريف:

المتفق عليه أن الاغتراب ظاهرة قديمة رافقت المجتمعات البشرية، وإن اختلفت أشكالها وحدّتُها وتجلياتها، فهي لاصقة بكل العصور ومعيشة في جميع الأمم، والمسلم به أيضا « أن الغربة من طبيعة الإنسان ودافع أساسي من دوافعه، تتلون بطبيعة صاحبها وبالمجتمع وما يحكمه من أنظمة ومؤسسات، وبطبيعة العصر بما يحتويه من أعراف وقيم ومعارف» .(2)

غير أن الملاحظ ومن خلال تتبع مفاهيم الاغتراب من مصادر مختلفة « أن المفهوم غير متفق عليه، فتعددت تعريفاته، كما تعددت تصنيفاته وتشعبت تبعا للثـقافة المنتجة لها» (3).

فإذا كان المصطلح واضح الدلالة في القديم، فإنه اتخذ صورا معقدة في العصر الحديث وصار من أكثر المفاهيم إثارة للجدل بسبب ما لحق العصر من حروب ودمار واستلاب من ناحية، وما ظهر إلى الوجود من فلسفات كثيرة متناقضة، تم إسقاطها على الإبداع الأدبي فتمخض عنه ذلك الاختلاف.

فيعرفه بعضهم :« بأنه عملية صيرورية تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالا وثيقا، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي ويتداخل وعي الفرد لوضعه في تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنسانا مغتربا وفق الخيارات المتاحة أمامه » (4)

أما الاغتراب بالدلالة الفلسفية الوجودية « هو الذي يشعر الإنسان معه أنه موجود في دائرته وغير موجود، وكذلك في مجتمعه ووطنه. فلا يعود ناتج جهده عليه بل قد يذهب إلى

---

(1) - الاغتراب أو الغربة ؛ تعامل البحث مع اللفظتين بمدلول واحد.

(2) - د، محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي -مرحلة الرواد- منشورات اتحاد كتاب العـــرب دمشق،1999، ص14 .

(3) - ينظر الهامش من كتاب: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، عمر بوقرورة، منشورات جامعة باتـنة ص13

(4) - محمد راضي جعفر،المرجع السابق، ص5

غيره ويشعر دائما بالخيبة والإحباط وفقدان الأمن [...] فلا ينتظر من بيئته ووطنه سوى المزيد من الحرمان والغصة والقنوط »[1]

هذان المفهومان وغيرهما رغم تقاطعهما وتطابقهما مع بعض المضامين الواردة في نصوص شعرية قديمة، بيد أنها تبقى وثيقة الصلة بروح العصر الحديث الذي انبثقت عنه، فلا مناص من الحذر من تعاريجها الفلسفية عند معالجة الظاهرة لدى شعرائنا القدامى، والتأكيد على البون الشاسع بينها وبين ما كان سائدا في العصور القديمة من مفهومات، واكبت وانصهرت في النتاج الأدبي وروعيت فيه القيم والأعراف السائدة والمؤثرات الفكرية التي أمدته وظاهرته زمنا طويلا.

ب - دواعـــي الاغتراب:

من هنا سندخل إلى قضية الاغتراب في الشعر الحمادي، من باب النفي الاضطراري الناجم عن قهر الظرف الاجتماعي والسياسي أو عن محاولة البحث عن مكان دافئ تحت الشمس؛ في عواصم أخرى كانت تستفز أي أديب طامح إلى اصطياد فرص النجاح وتلمس أثر المجد المفقود في موطنه الأصلي، وما يولده ذلك الترحال من مشاعر الحنين والإحساس بالوحدة والعزلة، وإذا انضافت إليه مشاعر الخيبة وانكسارات النفس في صراعها مع الحياة ومع الغير جراء التجارب المختلفة، السياسية والعاطفية والمعارك الفكرية، يكون الاغتراب في الشعر قد تشكل في أنماط مختلفة.

وهنا لابد من الإشارة إلى أنّه « من التعسف توصيف كل غربة على حده لأن مظاهر الغربة عموماً هي واحدة: مثل العزلة أو شبه العزلة، والشكوى، والتطلع إلى مثال غير موجود، والبحث عن يوتوبيا خاصة. أما تسمية الغربة بالمكانية أو بالاجتماعية، أو بالسياسة، أو بالعاطفية، فذلك راجع إلى دواعي الغربة نفسها التي أمدتها بعناصر النمو»[2]

وفق هذا التبسيط سيتناول البحث اغتراب الشعراء الحماديين من خلال النص الشعري، ومن خلال ما يدعمه من الومضات التاريخية القليلة التي احتكمنا إليها والتي

---

[1] - فائز عز الدين، "اغتراب الكاتب في الروح والواقع" ، مجلة الموقف الأدبي (دمشق) العدد425 منشورات اتحاد كتاب العرب، ، سبتمبر 2006

[2] - محمد راضي جعفر، المرجع السابق، ص7

تُصحّحُ –في الغالب- بفرضيات منطقية لإكمال الحلقة المفقودة من حياتهم وعلاقتها بالنص الشعري المنجز« لأن فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه»[1]

ب-1- الاغتـــــراب المكاني:

من الظواهر الاجتماعية البارزة التي لونت حياة الأدباء الجزائريين القدماء الهجرة والترحال. فالاضطرار إلى امتطاء سفن الغربة كان حاضرا دائما في كل ترجمة من تراجم أجدادنا الشعراء فلم يصنع أي أحد منهم الاستثناء ممن تقفى التنقيب آثارهم في تلك التراجم؛ كأن الغربة قدر محتوم كتب جزءا من حياتهم، أو مِحكٌ يقطع خط الرجعة بين الفشل والنجاح، وبين الحياة والموت نسيانا وقهرا، وقد يُلحّ الفضول حينها على طرح سؤال جانبي : هل الغربة كانت قدرَ كلِّ إنسان في ذلك الزمن؟ أم كانت حكرا فقط على من سكنه همُّ الكلمة واستهواه طيف الشهرة العلمية والأدبية ؟

لا شك أن هناك بواعثَ كثيرة تزجي إلى إحضار الرّحْل وتدفع للتوجه شطر الشرق أو الغرب، لأن الخيار في الزمن الحمادي لم يكن إلا العواصم العلمية المُغريّة بالقدوم من طراز: القيروان وصقلية والأندلس، وأقل إغراء العواصم القديمة: دمشق وبغداد، مع التذكير أن الجزائر كانت في مرحلة تاريخية من المراحل مركز استقطاب للكثير من الأسماء اللامعة ولنفس الدوافع والأسباب.

ويوجز الأستاذ أبو رزاق تلك الدوافع بقوله: « منها عدم اكتراث الأمراء بهم لاشتغالهم عنهم بالحروب وخاصة في المرحلة الأولى من نشوء الدولة إلى زمن [النـاصر][2]، أو أن هؤلاء الشعراء منهم من آثر العزلة، فتوارى أو اختار الهجرة تبرما بنظام الدولة، لأن أميرها كان الحاكم المستبد.. .»[3]

ويكون الاستبداد وانعدام الاستقرار السياسي والصراع بين الإخوة الأعداء على كرسي السلطة أهم الأسباب التي تدفع إلى الهجرة خوفا على النفس من الاستهداف والتنكيل والقتل

(1) - رأي رواد المنهج النفسي في تحليل النص الأدبي والذي يستنير به هذا البحث في بعض القضايا. ينظر تفصيل الموضوع: عبد القادر فيدوح الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان 1998

(2) - الناصر أشهر أمراء الدولة الحمادية، مؤسس مدينة بجاية الناصرية، وإليه تنسب.

(3) - أحمد بن محمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص146

كما حدث مع أحمد بن أبي توبة فقيه مدينة **"دكمة"**[1] لما تصدى للأمير حماد، وقد فتك بأهلها، فكان مصيره القتل بشناعة.[2] ولأن المثقف يكون في العادة أكثر الناس استهدافا وطِلابا من الأمراء لاستدرار مواقف مؤيدة لسياستهم وحكمهم، تكون الإجابة عن السؤال السابق قد انجلت وفهمنا لماذا يكون صاحب القلم أكثر هجرة ! .

ولا تتوقف الدوافع عند ذلك الدافع بل يضاف إليها ما يمكن أن يحمل الشاعر على الهجرة مثل طلب العلم والمعرفة وطلب الرزق والبحث عن الرقي الاجتماعي في أمصار أخرى عندما ضاقت أبوابها وقت الفترات العصيبة التي مر بها وطنه.

كل تلك المؤثرات انعكست إبداعا في الخطاب الشعري حصريا؛ لأنه الأكفأ على تحميل زفراتها جماليا وصياغتها فنيا، في ذلك المنجز الحمادي القليل الذي كتب له النجاة من مقصلة الضياع.

كما سبق الذكر أن رسم طريق السفر أيًا كانت الوجهة وأيا كان الغرض والمقصد، لا يولّد في الإنسان إلا الإحساس بالغبن وتوقع مسوغات الألم وانفلات الرؤيا السليمة لما يمكن أن يدسه الآتي من الزمن من ابتلاءات في المسار؛ لكن الآمال المعقودة عليه قد تُسرّي عن النفس وتحملها على التسلي بعظيم تلك الآمال، ولكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه، فكثيرا ما تتَّحد وعكاء السفر والغربة مع وطأة خيبة الرجاء، لتؤلف سمفونية الحزن والتشاؤم، ألحانها المرارة والقنوط من كل ما هو آت. فبقدر الخيبة والفشل يكون الإحساس بالألم مضاعفا ومأساويا. فقد قيل قديما: الغربة ذلة، وإن أردفتها علة، وأن أعقبتها قلة، فتلك نفس مضمحلة.

هذه المعاني نلقاها عند كثير من الشعراء الحماديين الراحلين من وإلى الجزائر على حد السواء، لأن الرحيل والقدوم في الغالب كان اضطراريا وثقيلا على النفس أملته ظروف الحياة ونواميسها من طغيان الفاقة والاحتياج أو بفعل الحرب والاجتياح ...

---

[1] - دكمة:
[2] - نفسه، ص72 . كما ينظر الكامل في التاريخ لابي الحسن عز الدين، ابن الأثير، ج9، دار صادر، بيروت، 1966 ص255

فمن أنضج التجارب الشعرية التي وقف البحث عندها في هذا المعنى تجربة الشاعر **"حماد بن علي"**(1) الملقب **"بالبيِّن"** ولقبه هذا لا شك ألصق به نتيجة مكابدته ألم الغربة والقهر حيث يقول:(2) (من الطويل)

لمن أتَشَكَّي ما أَراب من الدهـرِ — وقد ضاقَ بي عن حملِ أيسرِه صدرِي

وقَلَّ الذي يُجدي التشَكِّي، وأيٌّ مَنْ — أُرَجِّيه في يومي لقاصـمة الظهر؟

أَرَاني قد أصبحتُ في قطرِ باجـةٍ — غريبا وحيدا في هوانٍ وفي قهـرِ

فالبارز من قول **"البيّن"** أن الدهر قد نحت على صدره رسم الغربة بفعل بيْنه عن الوطن والأحبة غريبا في قطر **"باجة"**، لا يحتكم إلى أحد، يجدي عن التشكي ويرفع عن كاهله الهوان والقهر، ويغني عن قاصمة الدهر، فالموقف من المكان **"باجة"** جلي، هو الرفض؛ لأنه باعث على الشعور بالوحدة والاستلاب السلطوي "السياسي" للحرية، فالمكان وما يجزيه من أذى نفسي كفيل بإثارة إحساس مضنٍ بالغربة النفسية وتبني موقف العدائية من المحيط العام.

لم يذكر العماد الأصفهاني شيئا مما روى له عن ابن بشرون(3) يمكن أن يفسر سبب نكد أيام الشاعر، حيث بالكاد ندرك أنه جزائري بقوله "إنه شاعر من المغرب الأوسط" ولولا هذه الومضة العابرة، لغابت هويته عنا تماما، غير أن المقطوعة قد تغني عن الرواية؛ فالزمن قد دال من صفاء العيش ورونقه وانجبار الحال بالقرب من ولي النعمة إلى كدر الأيام ونغص الحياة وفراق ذلك العهد الجميل: (4)

فقيرا لمن كنت أُغْنَي بِنَيْلِـه — وأَنْعَمُ في أيامِه مُدَّةَ العمـرِ

أُرَنِّقُ عيشا كدَّرَ الدهرُ صفوَه — وصيَّره بعد انجبارٍ إلى الكسر

وعهدي به روضا أَريـضًا — مذللةَ الأكناف رائقةَ الزَّهـرِ

---

(1) - لم يتعرض العماد الأصفهاني لنشأته أو تاريخ وفاته، ويستدرك عليه أ: أبو رزاق قائلا: « ويبدو أنه عـاش في عصر العزيز بن المنصور وأدرك أبنه يحي اعتمادا على ذكر ابن بشرون إياه بعد ذكر أغلب الأدبـاء الذين عاصروا يحي بن المنصور». أحمد أبورزاق، الأدب في عصر بني حماد ص163

(2) - العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق، محمد المرزوقي، العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج، ط2، الدارالتونسية للنشروالتوزيع - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجـزائر، 1973، ص184

(3) - ابن بشرون: صاحب كتاب المختار الذي نقل عنه الأصفهاني شعراء المغرب الأوسط، والكتاب ضاع ولم يبق منه غير المنسوخ في الخريدة.

(4) - نفسه ص185

فيظهر أنه فقد كل إحساس بمبررات البقاء والتصبر، فحجة القناعة بالرزق المكسوب وانتظار الانفراج في ذاتها، حجة تثير الاشمئزاز؛ لأنها اقترنت بالزجر والتعنيف وسلب الخيار عنوة، ولأنها لا ترقى في درجتها إلى التأسي عن سمو درجة الشوق للأهل والحنين للوطن، فتطفئ اللهيب، فيغدو العيش حينذاك أقرب إلى عدمه: (1)

وإن رُمْتُ أن أغْدُو لأهليَ عاجلا بلا مَهْلٍ في أوَّل الركب والسفْرِ

ثَناني عنه عاملُ الثغرِ وانثـنى يقابلني بالعنفِ منه وبالزَّجْـرِ

وقال: اقتَنِع واقنَع برزقٍ تنالُـه بلطفٍ لعل اليسرَ يَذهَب بالعسرِ

وأطرق إطراقَ البُغاث لدى الصقرِ كأنْ لمْ أكنْ إذْ ذاك منه على ذكْرِ(2)

من المؤكد أن النص أسعفنا بفهم أسباب المحنة، لكن الاستدلال بفرضيات التاريخ تصبح لازمة لقراءة أكثر موضوعية.(3)

والفرضية **"النصية"** هي التي استند عليها الأستاذ **أبو رزاق** لنسج أطوار الحلقة المفقودة من حياة الشاعر وتركيب الخلفية المناسبة في إنتاج المقطوعة بقوله « " نستنتج " أن الأديب جزائري سافر إلى قطر باجة بتونس [...] موفدا إلى عامل الثغر في خدمة الدولة الحمادية [...] ولمّا رام العودة إلى أهله لطول غربته صرفه العامل عنه وواجهه زاجرا معنفا ».(4)

أيًا كان السند الذي بنى عليه الأستاذ **أبو رزاق** صياغة هذه القصة؛ فالواضح أن القطعة تفيض إحساسا باغتراب مركب، نفسي ومكاني، وصدقا عاطفيا بارزا يدعمهما جمال الصياغة ونجاح التجربة واكتمالها فنيا « إذ أنها متينة الأسلوب متخيرة الألفاظ التي جمعت

(1) - نفسه، ص185

(2) - البيت الأخير غير واضح في معناه، ويبدو أنه متكون من عجزين مختلفين. ينظر الخريدة، ص185

(3) - لكي نفهم النص لابد أن نعرف تفصيلات حياة صاحبه وأطوارها المختلفة، فالمؤلفات الفنية عامة والأدبية منها خاصة ترتبط بحياة صاحبها ارتباطا وثيقا ومن ثم لا بد من النظر إلى الإنتاج الأدبي في علاقته بمبدعه، لأن حياة الإنسان الذي اختار الكتابة لتحقيق وجوده، لا بد أن لها أثرا فيما أبدع. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص11

(4) - أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص165

بين الرقة والجزالة، بليغة التراكيب المنسقة..فكانت رائعة واضحة المعاني، حسنة التأثير، نظمها على سجيته، صادق العاطفة التي آلمتها الغربة، وأذاقتها الوحدة ذلا واستخفافا » [1]

فمأسوية الإحساس بالوجود وسوداوية الرؤيا للأفق عند الشعراء المهاجرين، يضاعفه الشعور بالخيبة وفشل السعي في المرام، لأن تشجُّمَ صعاب الغربة والترحال لم يكن سوى لغاية وهدف، فإذا ما كانت المحصلة في الأخير صدمة، حالت الرحلة إلى اغتراب اجتماعي قاهر، وإحساس بالعزلة قاتل، وسيمسي عند قمة التأزم إلى مواجهة وانفجار في وجه محيطه، ولحظة التأزم تصل « عندما يستيقن الشاعر أن معركته خاسرة لانعدام تكافؤ قوى الصراع، فقد يجد نفسه غريبا في محيط قاسٍ بعد أن وعى المأساة، وكافح من أجل الخلاص دون جدوى، ومن هنا فقد يتشكل في داخله رد الفعل المناسب »[2]

هذه المقولة تتجلى عند الشاعر **"ابن سلامة"** **[3]** لمّا عزم على الرحيل عن الأراضي المصرية، في حسرة وخيبة مريرتين، قائلا: [4] (من البسيط)

لي حُرْمَةُ الضيفِ لوكنتم ذَوِي كرمٍ وحرمةُ الجارِ لو كنتم ذَوِي حسَبِ

كأنَّكم يا بنِي اللّخناءِ ليس لكــم فضلٌ ولا أنتم من طــينةِ العربِ

كمْ لا أزالُ على حالٍ أساءَ بـــها منكم وأُغْضِي على الفحشاءِ والرِيَبِ

لأَتْرُكَنّ لكم أرضًا بكم عُرِفــتْ فأخبَثُ البُومِ يَأْوِي أخبثُ الخِــرَبِ

وما مقامي بأرضٍ تسكنون بـها منِّي يَطيب، ولكنْ حِرْفَــة الأدبِ

فأيُّ موقف صدامي حصل للشاعر يمكن من خلاله فهم هذه الأبيات ؟!

ردة الفعل -نفسيا- عنيفة، استجمع فيها كل ملكاته الفنية ليفرغ بها إحساسا عميقا بالغبن بتواجده بين هؤلاء القوم الذين لم يحسنوا حرمة الضيف والجار، فنزع عنهم أوصاف الحسب والكرم، وجردهم من الانتساب إلى> طينة عُرفت بهما، فربما التطلع السابق إلى مثال أنموذج والبحث عن المفقود في هذه الديار اصطدم بواقع مغاير يثير الريبة والشك،

---

(1) - نفسه، ص163

(2) - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص5

(3) — قال عنه الأصفهاني ابن سلامة أصله من بجاية، رحل إلى القطر المصري، وأقام بالأسكندرية زمنا ثم مصر والصعيد والريف، ولما لم ينل ما كان يصبو إليه قفل عائدا إلى الجزائر، لا يعرف عن تاريخ ميلاده أو وفاته شيء. الأصفهاني، الخريدة: ص343

(4) - نفسه، ص343

ربما من سلوك أخلاقي مشين، يتنافى والرصيد الديني الفقهي الذي يستند إليه –وهو الأديب الفقيه– أو من يأسه من أن يكون لحرفة الأدب والفقه مكان بين ظهراني هذه الأرض المقفرة بالنكران وعدم الاكتراث، وهو أمر كاف ليشكل بؤرة اغتراب حاد.

فالارتكاز على المدلول القبيح للفظة **"أبناء اللخناء"** [(1)] وتوظيف النداء قبلها تعد مفتاحا لتلمس عمق الألم المنغرس في نفسه حسرةً.

فنفاد كل مسوغات الصبر والتحمل يستدعي القصف بالثقيل قبل الانصراف وتلمس فضاء آخر أقل غربة وعزلة.

كما أن التصوير والتشكيل بالموروث الشعري القديم يزيد التجربة نضوجا وعمقا، فالبيت الأخير يستحضر نصا غائبا بالتناص مع قول المتنبي: [(2)] (من البسيط)

وما مقامي بأرضِ نخلةَ إلا كمقامِ المسيحِ بين اليهودِ

أنا في أمَّةٍ تداركَــها اللهُ غريبٌ كصالحٍ بينَ ثمـودِ

ولم يكن القطر المصري أنموذجا سيئا لتغريبة ابن سلامة فحسب، بل كان المشرق العربي عموما ومصر خصوصا مصدر معاناة للعديد من الأعلام الجزائريين، الشعراء وغير الشعراء، في العصر الحمادي وغير الحمادي، كظاهرة اجتماعية تسترعي الانتباه.

لقد امتدت هذه المعاناة إلى الشاعر **"القلعي الأصم"** [(3)] فيقول الشاعر واصفا مرارة حرمانه وخيبة أمله من رحلته إلى مصر:**[(4)]** (من الطويل)

مضى الناسُ يستسقون من كلِّ وِجْهَةٍ إلى كلِّ مسموعِ الدعاءِ مجابِ

فوافاهم الغيثُ الذي سمَحَتْ بـــه لهم بعد طولِ المنعِ كلُ سحابِ

وفي ظنِّهم أنْ قد أُجيبَ دعاؤُهـــم وما علِمُوا أني غسلت ثيَّـابِي

---

(1) - اللخناء : لَخِنَ – الرجل : أنتن، أو تكلم بقبيح ـ أو كان منتن المغابن، وهي مطاوي الجسد ،: لخَّنَ، قال له : يا بن اللخناء

(2) - المتنبي، ديوان المتنبي، ط 15، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1994، ص20

(3) - أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن زكرياء، تعرض له صاحب خريدة القصر فذكر أنه من قلــعة بني حماد بالمغرب، ورد إلى الإسكندرية ومصر وأقام بها زمانا، وعاد في غير أوان سفر المركب فسار راجلا، واكتفى بما ذكر عنه ابن الزبير المصري في كتاب الجنان فوصفه بجودة الشعر وأصالة الفكر، من الخريدة ص337

(4) - العماد الأصفهاني، الخريدة، ص339

الشاعر القلعي يظهر في ردة فعلة أشد صلابة، وأكثر شهامة من موقف مواطنه ابن سلامة، فرغم محنته المتشابكة مع الفقر والعوز وخيبة أمله في رحلته إلى البلاد المصرية، نكف أن يذم أهلها، مكتفيا بذكر تفرده في الحرمان وانغلاق أبواب الأمل في تلك الأراضي؛ بوجود من يزيح عن كاهله وخز الفقر ويروي ظمأته.

بالرغم من الوصف المقدم على أنه؛ لما يئس من كل عون قفل إلى المغرب مسرعا راجلا لشدة فقره، فقد اختصر تجربته المريرة بمشاعر هادئة بعيدا عن النقمة والانفـعال، غير أن التعبير بصيغة المجاز **"غسلت ثيابي"** تكشف عن إحباط في درجة اليأس أو لنقل "راحة اليأس" وهو التعبير الوحيد الذي يصلح تفسيرا لهذا الامتزاج الغريب بين الإفلاس والرزانة غير المعهودة في مثل هذه المواقف، على الأقل قياسا بالنص السابق.

وعندما يرتحل الشاعر من وطنه إلى بلاد الغربة، يكون سلاحه الشعر أو غيره من الأسلحة، وفي منفاه الاختياري يتأرجح بين أوجاع الاغتراب وآمال الانتصار الشخصي لإثبات وجوده والوصول إلى ما يبتغيه من مجد، وفي انتظار فجر تلك الآمال قد يلجأ إلى عناصر أخرى للتجاوز والتعويض النفسي لتخفيف وطأة الحس الاغترابي أو الفشل الأدبي والاجتماعي الذي يمكن أن يواجهه.

من هذا المعنى يسوغ لنا فهم التجربة الشعرية عند ابن رشيق، إذ كثيرا ما تثير الاستغراب لدى القارئ، إذا ما حاول فهم التصادم الحاصل بين شخصيته الفذة بمواقفه النقدية وبين شعره المتهتك المستهتر الذي يعكس خفة دينه وفق نفس المنهج الأخلاقي الذي طبقه بصرامة على تجارب غيره من الشعراء.

من المؤكد أن ابن رشيق قد عانى ويلات الغربة والحنين إلى مسقط الرأس كثيرا، لأنه يكون قد قطع خط الرجعة مع مدينته الأم، التي ضاقت بأحلامه فتركها إلى الأبـــد، يترصد فضاءات أرحب وأمكنة تترجم سمو همته والبحث عن متنفس لها، والمؤكد أيضا أن المكان يحيط ذاكرة الشاعر بمرجعية مأساوية فائقة.

في البدء كان وجع المغادرة لمسقط رأسه **"المحمدية"** وهو الفتى الغر، ثم معاينته لمشهد خراب الفضاء الأمل "**القيروان"** في نكبتها ومن حيث لم يقرأ، ليوسع من جرح الغربة في "**المهدية"** -التي انتقل إليها بعد النكبة- تنكر "**المعز"** له وانشطار العلاقة بينهما فازداد الضياع بركوب البحر إلى **صقلية** آخر محطة.

إن استشعار الخوف من تكرار الفشل هو الذي جعله يرفض الرحيل مرة أخرى إلى الأندلس، لأن تجربة **المعز** ما زال وقعها على نفسه يقظا، حيث ردد بيتين ينمان على طغيان الشعور بالضياع النفسي وضيق الأفق والتشاؤم من إعادة التجربة من اغتراب إلى آخر: [1] **(من** البسيط)

ومَّما يُزْهدني في أرضِ أندلسٍ سماعُ مقتدرٍ فيها ومعتضــدِ

ألقابُ مملكةٍ في غير موضِعِها كالهرِّ يَحْكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ

من السذاجة التسليم بعربدة ابن رشيق دون فهم الخلفيات الوجدانية لذلك، فلا يكون لهوه ومجونه الفني إلا تنفيسا وتطهيرا مما يقاسيه من كبير الهم أو الغربة العاطفية:[2] (من الطويل):

ألا ساعةً يمحو بها الدهرُ ذنبَه فقد طال ما أَشكو وما أَتَبَرَّمُ

فلم أَرَ مثليَ، بَيْنَ عينيه جنة، وبين حَشَاهُ والتراقِي جهنمُ

فأي منحى يمكن رسمه لرجل يحيا غربة فعل فيها به الدهر أفاعيله المضنية، من طول ما يشكو من التباريح حتى صار مابين الجوانح جهنم؟ في أرض لا أهل فيها ولا أرض ولا سكن، إلا منحى الارتماء في خيال اللهو ووهم المجون، أقول المجون الفني وخيال اللهو إن جاز ذلك ؛ لأن التصور لا يمكن أن يصل إلى حد تصديق انطباق الفعل على قوله، وإنما ربما يدخل في قضية نقدية قديمة آمن بها، وهي أن أعذب الشعر أكذبـه، وبعيدا عن ذلك يصعب علينا فهم قضية المجون في شعره وهو مُحْرِمٌ يؤدي مناسك فريضة الحج.

لقد ابتلي ابن رشيق من جهات عديدة: من عصره المضطرب سياسيا، ومن غربته المكانية التي لازمته طوال حياته، ومن بيئته الاجتماعية المنغلقة والتي لا تقيم وزنا لحرفة الشاعر، وربما ينضاف إليها معاناته النفسية من عقدة الدونية من جهة نسبه المتواضع والذي كان سلاح الخصم في مناسبات الصدام بينهما. وهذا الابتلاء المتضافر أجبره -من

---

(1) - الحسن أبوعلي ابن رشيق، الديوان، شرح صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996 ص66

(2) - نفسه، ص137

وجهة نظر النفسانيين[1]- إلى الاستنجاد بوسيلة دفاع نفسية يطلق عليها **"التلبيس والتشخيص"** أو ما يعرف ب: "التقمص" في الاصطلاح النفسي عند مواجهة القلق والإحساس بالاغتراب والصراع الداخلي .

فلا يكون بالتالي لهوه ومجونه الفني -وهو أغلب شعره- حينذاك إلا تنفيسا وتطهيرا مما يقاسيه من كبير الهم والغربة، وفي الوقت نفسه يحاول الحفاظ على الخيط الدقيق الذي يربطه بمحيطه بزخم موروثه الاجتماعي والديني، ويظهر ذلك في شخصيته كناقد، لتحقيق الذات وتوازنها النفسي بدل التمزق والانشطار، وهو ما يفسر ويعكس حالة الازدواج في شخصيته.« ومن السهل أن نجد مثل هذه المواصفات ماثلة عند كثير من الشعراء في أدبنا العربي، بل وفي الآداب العالمية» [2]

ب-2- الاغتــراب الاجتماعي والسياسي:

فالاغتراب السياسي « نوع من الاغتراب الزماني /التاريخي؛ أي اغتراب رافض لفترة تاريخية معينة، ويبحث عن زمن آخر قد يكون مستقبليا أو ماضويا [...] وهو اغتراب متصادم مع الآخر، خاصة ذلك الآخر الذي يمتلك السلطة »[3]

يصعب الفصل -من حيث التوصيف- بين أنماط الاغتراب فهي متداخلة متشابكة، فقد يكون أحدها أو بعضها سببا في الآخر، كما قد يكون بعضها نتيجة ومحصلة للأخرى، ويبقى الإحساس نفسه موحدا مهما اختلفت البواعث التي يمكن تصنيفها كما كانت الإشارة في مقام سابق.

فالشاعر كإنسان أو غيره من الأشخاص، لما يستشعر أو يحيا هذا الإحساس بالغربة والرفض لواقعه السياسي، الذي كثيرا ما يتداخل مع الاغتراب الاجتماعي والنفسي، لا يكون أمامه إلا خياران؛ إما ارتداء قناع الخنوع والرضا والزيف، أو الارتماء في أحضان

---

(1) - ينظر هذه القضايا وروادها: عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان 1998، ص156

(2) - نفسه، ص157

(3) - تحولات الاغتراب السياسي، عبد الرزاق الربيعي، جريدة الزمان(لندن)، العدد 1923، سبتمبر 2004.

الغربة والمنافي. وهذا ما فعله كثير من الشعراء الجزائريين عبر العصور رافضين الخيار الأول، وقد يتطور الأمر إلى مشهد مأساوي إذا أصبحت المواجهة والصدام هما الخيار الثالث كما كان ولا يزال.

أما الاغتراب الاجتماعي فهو يتولد من عناصر مختلفة ويتمظهر في عناصر أخرى مثل الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال والعجز عن التلاؤم والإخفاق في التكيف مع الأوضاع الاجتماعية السائدة واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا عدم الشعور بمغزى الحياة.[1]

وقد ينتفي المكان "المنفى" كباعث للاغتراب إذا قدر الإنسان على التكيف بسهولة مع مستجداته، ويحقق ذاته اجتماعيا وروحيا على حد قول [2] **أمية بن أبي الصلت:**[3]

(من الطويل)

إذا كان جسمي من ترابٍ فكلُّها بلادي وكلُّ العالمين أقــاربِي

ولابد لي أن أسألَ العيشَ حاجةً تَشُقُّ على شُمِّ الذُّرَى والغواربِ

وعلى خلاف ذلك، يتحول الوطن أحيانا إلى منفى وغربة حقيقين بفقدان كل إحساس بالانتماء جراء الحرمان والقهر والعوز والانفصام كقول الشاعر نفسه:**[4]**

ورُبَّ قريبِ الدارِ أبعدَه القِلى ورُبَّ بعيدِ الدارِ وهو قريبُ

وما ائْتلفتْ أجسامُ قومٍ تناكرَتْ على القربِ أرواحٌ لهم وقلوبُ

فالفعل السياسي قد صنع مشاهد كثيرة لمحنة الشاعر الجزائري الحمادي بصورة مضاعفة مكانيا واجتماعيا وعاطفيا، سواء بشكل مباشر حيث يكون الشاعر طرفا في الصراع أو الحدث، أو بشكل غير مباشر حيث يمتد أثر السياسة إليه حتى وإن نأى بنفسه عن بؤرة الصراع.

---

[1] - ينظر : د، فايز عز الدين، اغتراب الكاتب في الروح والواقع، (مقال مستلهم من كتاب كارل ماركس، مختارات في نظرية الاغتراب السياسي)، الموقف الأدبي، العدد425، اتحاد كتاب العرب،2006

[2] - الأصفهاني، الخريدة، ص198

[3] - ابن عبد العزيز أمية بن أبي الصلت الأندلسي، من كبار العلماء والشعراء، هاجر إلى بلاد المغرب فجــال بين مدنه، توفي ببجاية 529ه، العماد الأصفهاني، نفسه، ص189

[4] - نفسه، ص198

وإن اختلفت أسباب الهجرة، فمن دون شك كان الدافع السياسي أقواها، فهاجر المثقف بوجه عام وطنه مرغما نتيجة ذلك الصراع المرير بين الساسة وخشية أن تطاله شظاياه كعنصر يسهم في خلق حيوية المجتمع، ويرسم مصيره، أو البحث عن فضاء جديد يساعد على الإبداع والارتقاء، وقد تكون المحصلة ثقيلة على النفس إذا اقترنت تجربة الرحلة بعزلة اجتماعية وروحية خارج الديار.

ولعل النموذج الذي عصفت به كل الهموم، هو الشاعر المعروف **أبو الفضل ابن النحوي**، فسيرته وشعره القليل يكاد ينطبق عليهما كل ما سبق من توصيف في الاغتراب وأنماطه.

كان نموذجا متفردا في الترحال من مكان إلى مكان، استوطن القلعة **(قلعة بني حماد)** أو ولد بها على الأرجح، وهاجر إلى الحجاز فطال غيابه فعد من المفقودين، ففقد بغيبته كل ما ورثه من أملاك **"بتوزر"** اغتصابا من أميرها، فمنع منها حين عودته فجأة، وخرج مضطرا إلى قلعة بني حماد، ليشد الرحال إلى **"فاس" و"سجلماسة"** بالمغرب الأقصى، ولم يطل به المقام هناك لما لاقاه من عنت الساسة وأدعياء الرأي والفقه، ليعود مرة أخرى إلى القلعة ويستقر بأرضها حتى نهايته.[1]

فقد اشترك ابن النحوي في صنع محنته بنفسه سياسيا واجتماعيا وثقافيا لأنه تبنى مبادئ تعد كمن يجدف عكس التيار. أولها يبرزه قوله « يا نفس خرجت مهاجرا إلى الله ورسوله، ورفضت الدنيا منذ الأعوام المتطاولة، فقابلتني بهذه المقابلة، والله ما خرجت لنصرة المخلوق دون الخالق »[2]. وثانيها دفاعه المستميت عن فكر الغزالي وكتابه إحياء علوم الدين الذي قال فيه « وددت أني لم أنظر في عمري سواه »[3] في وقت كانت الهجمة شرسة على الكتاب في محنة الغزالي المعروفة. وثالثها أنه ضرب ستارا حديديا بينه وبين صاحب السلطة مهما كان ورفض كل دعوة للتقرب، وأبى كل عطاء من أي يد، وآثر العزلة بنفسه عن الناس مستأنسا بالفكر والتأمل، فهذه المواقف وحدها جديرة بحبك خيوط محنته.

---

(1) - ابن الزيات، أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي، التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد التوفيق، ط1، الرباط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1984، ص95/96/97

(2) - عن أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص 268.

(3) - ابن الزيات، التشوف، ص97

كان الملاذ البديل والأنيس في المحنة هو النزعة الصوفية التي عاذ بها وربما تأثرا بالغزالي في نزعته، وانعكست بجلاء على قصيدته المشهورة المنفرجة: [1] (من المتدارك)

اشتدي أزمةُ تنفرجِي قد آذَنَ ليـلُك بالبلِـجِ

وظلامُ الليلِ له سُـرَجٌ حتَّى يَغشاه أبُو السُّرَجِ

فالقصيدة التي بلغت الأربعين بيتا تمضي كلها على النسق ذاته، يتلو فيها الترانيم المعهودة عند المتصوفة بين ألم المعاناة والتوثب إلى الانعتاق والانفراج والاسترسال في مناجاة الخالق كملجإ وحيد أخير.

ما يستوقف البال في أثره الشعري القليل هو الروح المتشبعة بالحزن والمرارة تكافلت في غرسها السلطة السياسية الظالمة مع سلطة الفقيه الدعي الحاسد، والمستمدة من الخنوع للسلطة الأولى كما هو في العادة وفي كل وقت، زاده نكران المحيط الاجتماعي تأزما ليكون الحصاد في النهاية اغترابا نفسيا واجتماعيا قاسيين أحاطا بالشاعر من كل جهة. فأخذ على نفسه التقشف ولبس الخشن من الصوف وصار زاهدا ورعا غالب أحواله الحضور مع الله عز وجل كثير الابتهال إليه: [2] (من البسيط)

لبسْتُ ثوبَ الرجَا والناسُ قد رَقَدُوا وقمتُ أشكُو إلى اللهِ ما أَجِــدُ

وقلتُ يا سيدي، يا منتهَى أَمَـلي يا مَنْ عليهِ بكشْفِ الضُّرِ أعتمـدُ

أشكو إليك أمورًا أنتَ تعلمُــها ما لي على حَمْلها صبرٌ ولا جلـد

وقد مَدَدْتُ يدي بالضُّرِ مشْتكيًّــا إليك يا خيرَ منْ مُدَّتْ إليه يـــدُ

هذه الأبيات التي جاءت تمهيدا للمنفرجة تتدفق من ثناياها أحاسيس الابتلاء والألم والضياع في لحظة انفصام الروابط مع المحيط والغير، يتلمس نعمة الخلاص في حب آخر يكون بلسما لما يشكو ويجدُ، ويكشف الضر بعد نفاد الصبر والجلد.

[1] - أبو الفضل يوسف ابن النحوي، المنفرجة "شرح البوصيري" تح: د، أحمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص22

[2] - عن أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد ص283، اقتبسه عن عبد الرحمن أبو العباس النقاوسي، الأنوار المنبلجة، مخطوط الخزانة الملكية، القصر الملكي، الرباط، ص6

هذا التضرع وإن استلهم فيه أساليب المتصوفة وتقاطع معهم في بنية اللغة الشعرية لكن يبقى المعنى مختلفا عنهم لاختلاف عقيدة الصوفية في مناجاة الخالق التي تقوم على «الفناء في حبه مجردا من الصورة النفعية خالصا لذاته»[1]

ومن شعره الذي يؤكد غربته الاجتماعية وتفرده بالمأساة والمعاناة في بيئة تكشفت من وجهة نظره عن كل وجه قبيح قوله : [2] (من البسيط)

أصبَحْتُ في منْ له دينٌ بلا أدبٍ ومن له أدبُ عارٍ من الديـنِ

أصبحْتُ فيهم فقيدَ الشكلِ منفردًا كبيتِ حسانَ في ديوانِ سحنونِ

إن المعايير التي بنى عليها الشاعر نظرته للمجتمع وصنعت غربته معايير أخلاقية بحته، لا يهادن فيها ولا يتنازل، فالتناقض الحاصل من نفاق ورياء والسير على خط المهادنة لسلطة الحاكم من طرف من يُرجَى منهم خلاف ذلك في العادة، ولّدت في نفسه شعور الوحدة والانعزال وضرورة تبني موقف المواجهة حتى وإن كان مشهد التفرد فيه تحصيلا لكل ذلك.

وفي معنى البيتين لم يجد إلا صورة تشبيهية لتصوير حاله في عصره، فهو أشبه ببيت شعر وحيد لحسان بن ثابت، ورد في مدونة سحنون ولم يُورِدْ غيره.

لقد نجح أبو الفضل في رأي النقاد قديما وحديثا في بث تجربته المأساوية ببراعة فنية بحسب كل مقومات الفن الشعري لغة وصورة ونظما، قال النقاوسي « وشهدت له هذه القصيدة[المنفرجة] بجودة الشعر وإتقانه، واستعمال أساليب البلاغة بلا تكلف بل بمقتضى السليقة وجودة الطبيعة » [3]

إذًا لم تكن الجزائر الحمادية بديلا لغربة ابن النحوي السياسية والاجتماعية باعتبارها كانت منفاه الاختياري، بعد أن فقد كل شيء في موطنه الأصلي توزر -على رأي بعض الروايات– كذلك لم تكن خلاصا لبعض القادمين اضطراريا إليها.

---

[1] - زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1 ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، د ت، ص 242

[2] - ابن الزيات، التشوف، ص97

[3] - النقاوسي، الأنوار المنبلجة، ص6

وفي زمن الصراعات السياسية بين ملوك الطوائف بالأندلس وتساقط الإمارات بين أيدي بعضها البعض كانت **بجاية** –تاريخيا- منفذا لكل مضطر وملاذا ووجهة لكل فار مستجير، وقد تكون النجاة من الهلاك أو الأسر في حالة الانهيار والانهزام بالنسبة لصاحب سلطان سابق غنيمة في حد ذاتها ومندوحة للسلوان، ومدعاة للرضا بأخف الأضرار، لكن هذا ما لم تسجله آثار الوافدين إليها لأي سبب من الأسباب ولم يعبروا عن أريحيتهم، وما يؤكد هذه الحقيقة ثلاثة نماذج من الأدباء تغربت مكانيا واضطراريا إلى الجزائر كملجإ حصين للاحتماء والاستقرار بعد تشرد ومعاناة.

فالنموذج الأول: الأمير **عز الدولة بن صمادح التجيبي**[1] كانت نكبته سياسية بالدرجة الأولى، فقد فيها سلطانه وعزه وخرج من المرية مملكته خفية واختلاسا متدثرا بعباءة الهزيمة، التي ألبسه إياها المرابطون وغيره من الملوك، في حملتهم التطهيرية لملوك الطوائف. فقد عبر عن غربته هذه بكثير من الإحباط والوجع:[2] (من الطويل)

لك الحمدُ بعدَ المُلكِ أصبحَ خاملاً   بأرضِ اغترابٍ لا أُمِرٌّ ولا أُحْلي

وقد أَصْدَأَتْ فيها الهوادةُ مُنصلي   كما نسِيَتْ ركضَ الجيادِ بها رِجْلِي

ولا مسمعي يصغي لنغمة شاعر   وكَفِّي لا تمتد يوما إلى بـــذْلِ

طريدًا شريداً لا أُؤَمِّلُ رجعــةً   إلى موطنٍ بُوعدْتُ عنهُ ولا أهلُ

أجل قد يكون الأمر طبيعيا عندما يرثي نفسه ويتدفق وجدانه حسرة وألما، غداة وطئت قدماه أرض غربة، طريدا مستوحشا بعد عز وأبهة كولي للعهد، وأن تذرف عيناه الدمع بحرقة على ما آل إليه مصيره، وزوال وسائل الحياة التي كان يستمتع بها فهو أمر جلل ومفهوم، فبين الماضي والحاضر بون شاسع، وشتان بين حياة الملوك والرغد وحياة الاغتراب وزوال ذلك النعيم، غير أن موقفه الرافض للوضع يستثير الاهتمام ويطرح أكثر من سؤال، فقد أكرمته **بجاية** الحماديين وهم أبناء عمومة أعدائه وجيرانهم واقتطع له

(1) - أبو محمد عبد الله بن المعتصم بالله أبي يحي محمد بن صمادح التجيبي: كان ملك المرية، وفد على المنصور ببجاية بعد زوال ملك أبيه، ومكث بها إلى غاية وفاته، وله أدب جيد، منها هذه المقطوعة التي يرثي بها نفسه.

(2) - ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب، ج2، تحقيق: أ .شوقي ضيف، ط2، دار المعارف بمصر، د ت، ص201

أميرها المنصور بن الناصر ضياعا وأملاكا فتجدد له العز بعد ذهابه[1] لكن يقابل الشاعر ذلك من القصيدة نفسها :

وقد كنت متبوعا فأمسيــت تابعا لدى معشرٍ ليسوا بجنسي ولا شكلِي

يخوضون فيــما لا أرى فيــه خائضًا وقبلهم قد أُقْصَدَتْ مقتلَ النَّبْلِ

وقولي مسموعٌ وفعــلي مُحْكَمٌ وها أنا، لا قولي يجوزُ ولا فعـلي

وقد كنت غِرًا بالزمـــان وصَرفِه فقد بانَ قدرُ العِزِّ عنــدي والـذلِّ

عزاءً، فكم ليثٍ يُصـــادُ بِغيلةٍ ويصبح من بعد النشاط لَفِي حَبْلِ

يعلق الأستاذ أبو رزاق على الأبيات قائلا : « ولعله أراد أن يلحن بها لأولي الأمر من آل حماد ليرفهوا عنه لأنه أمير نشأ في بيت العز والعلم والأدب تترفع همته أن يستجدي ويستعطف »[2]

ولكن قد يكون المقام غير لائق بذكر هذه الأوصاف، بل وتستهجنها اللياقة ويأنفها الذوق الأدبي. فربما فيه من النكران والقدح أكثر من التلميح أو الاستعطاف، بيد أن القراءة النفسية للأبيات تعطي انطباعا بأن هذه الزفرة هي من عناصر النزوع والتجاوز. إنها « غربة الإنسان الذي يتقاذفه الإحباط، فيفقد ثقته بما ورثه من يقين، ويستسلم لقناعات هي وليدة اليأس ولكنها في الوقت نفسه رئةٌ يتنفس من خلالها وسط جو خانق»[3] جو لم يعوضه -رغم ما لاقاه من حفاوة وتكريم- عن ألم الغربة ووحشة المكان ووجع ترك الأهل والملك، ونسي في غمرة ذلك أن خطابه مسموع وقد يسجل عليه، فعزاؤه الوحيد من أجل التجاوز أنه كالأسد يصاد غيلة فيمسي مكبلا أسيرا.

هذه القراءة الوجدانية، ربما هي ما يمكن بها تبرير قول الشاعر وموقفه بعيدا عن التجريح في ذوقه ولياقته، لأنه لا يعدو أن يكون من جنس مضيّفِيه وشكلهم وملّتهم، وإنما

---

[1] - أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد ص 345 عن الفتح بن خاقان، من كتابه قلائد العقيان في محاسن لأعيان، ص49

[2] - أبو رزاق، نفسه، ص346

[3] - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص13

الغربة السياسية والروحية قد ولدت في نفسه حاجزا صلدا، بينه وبين من حوله من الناس وأفرده الاغتراب هما وكمدا.أو كما قال: [1] (من البسيط)

إنْ يَسْلَمِ النَّاسُ من همٍّ ومن كَمَدٍ فإنني قد جمعت الهمَّ والكمــدَا

لم أُبْقِ منه لغيري ما يُحــاذِرُه فليس يقصدُ دوني في الورى أحدَا

أما النموذج الثاني الذي غربته السياسة وجرعته مرارة الضياع والرحيل المتواصل عن وطنه، هو **ابن حمديس** الذي استوطن بجاية سنة 485 هـ واستقر بها فترة زمنية طويلة وبها أُلحد سنة (527) هـ على الأرجح.

عند تقري تجارب الشعراء في العصر الحمادي مع الحياة، وربما في المغرب الإسلامي ككل، نكتشف –وبحزن- عميق كم كانت حياتهم حبلى بالمآسي وخاصة مأساة الغربة، فأي إحساس ينتاب المرء عندما يدرك أنه يودع الوطن والأهل إلى الأبد ؟.

« كان الشعور بالوطن من مآثر هذه المرحلة في حياة ابن حمديس–مرحلة استيطان بجاية- وظل هذا الشعور شيئا فذا في إلهامه، لأنه بقي يحس حتى آخر يوم من حياته أنه غريب، فلا عجب أن كانت الغربة هي أقوى قوة حركت شاعريته الصحيحة ».[2]

فالاغتراب لم يكن اختياريا بل كان فضاء قسريا دفع إليه بسلطة السياسي القاهر، خرج إشفاقا على شبابه من كالحات المنايا إلى الأندلس بعدما داهم الروم صقلية، وهذا الهروب ولد في نفسه عقدة الذنب، وكان التعويض عن ذلك التغني بمآثر وطنه والمشاركة في الجهاد بشعره وذلك أدنى ما يمكن تقديمه. فنراه يحض أهل بلده على الجهاد والتمسك بالوطن ولا يطمئنوا إلى الغربة لأنها ذل أينما كان المغترب: [3] (من الطويل)

تَقَيَّدْ من القطرِ العزيزِ بموطنٍ ومُتْ عند ربعٍ من ربوعك أو رَسْـمِ

وإياك يوما أن تجّربَ غربــةً فلن يستجيرَ العقلُ تجربـــةَ السُّمِ

وعِزُّك يُفضي إلى الذُّلِّ والنَّوى من البيْن ترمي الشملَ منكم بما ترمِي

فإن بلادَ الناسِ ليست بلادَكم ولا جارَها والحلمَ كالجارِ والحــلمِ

---

(1) - ابن سعيد، المغرب، ص202

(2) - إحسان عباس، مقدمة ديوان ابن حمديس، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1960 ص09

(3) - عبد الجبار ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، تصحيح وتقديم : إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت1960، ص416

لم تلهمه **بجاية** -المنفى الأخير- شعورا جديدا بالانتماء إطلاقا، فالود الذي أحيط به من كل جانب عند أمرائها وأعيانها لم يخفف من شدة التمزق والتوق إلى العودة، ولكن إلى أين ؟ أ إلى صقلية وقد أمست من أحاديث التذكار لما سقطت بأيدي النورماند ؟ أم إلى إشبيلية منفاه الأول لفترة أربع عشرة سنة في صحبة **المعتمد بن عباد** وقد أمست في أيدي خصومه المرابطين ؟ ملأ اليأس قلبه من مجرد تخيل العودة:[1] (من الطويل)

لقدّرت ُأرضيَ أن تعودَ لقومِها فساءت ظنوني ثم أصبحتُ يائسَا

صقليةٌ كادَ الزمـــان بلادَها وكانت على أهلِ الزمانِ محارسَا

واستمرت دورة التراجع، تجره إلى حضيض اليأس بحادثة إثر أخرى، في البدء سقطت صقلية، ثم جاءه نعي والده في دار الغربة، ولم يره، ومات أصدقاؤه وأقرباؤه في الحرب واحدا بعد آخر، ثم سقوط **"المعتمد"** الصرح الذي كان يعلل به النفس بصحبته كتعويض عن الإحساس بذنب المغادرة للوطن وتركه فريسة للأعداء: [2] (من البسيط)

وكمْ طَوَى الموتُ دوني من ذَوي رحِمي وما مَقَلْتُ لبُعدي عنهم أحـــدَا

فهي زفرة من الحسرة كوت كبده من فقد الأهل « لقد هام ابن حمديس على وجهه متشردا وأعطى للتشرد حقه، أقام صلب الاغتراب وأغنى عليه في كل ريح »،[3]

(من البسيط)

قرأت وحدي على دهري تغربةً فما أعاشرُ قوما غير مغتربِ[4]

ولا ينسى في كل مناسبة من تلك المناسبات الأليمة أن يذكر بثقل الغربة. كأن كل ما يقاسيه هو محصلة حتمية لها، وحتى عندما بكى ابنته الفقيدة وهي القريبة منه.[5]

(من الطويل)

---

[1] - ابن حمديس، الديوان، ص257

[2] - نفسه، ص171 . مقلت : نظرت ورأيت

[3] - زين العابدين السنوسي، عبد الجبار ابن حمديس، الدار التونسية للنشر، تونس،1983، ص77

[4] - ابن حمديس، الديوان، ص17

[5] - نفسه، ص366

أراني غريبًا قد بكيتُ غريبةً كلانا مُشوّقٌ للوطنِ والأهـــلِ
بكتني وظنَّت أنني مِتُّ قبلُها فعشتُ وماتتْ، وهي محزونةٌ، قبلِي

إن اصطلاء ابن حمديس بنيران الغربة -رغم طول إقامته في بجاية- يؤكد شيئين: أن هذه الأخيرة لم تهد له بديلا بانتماء جديد، يطفئ بداخله لهيب الحنين، وهو أمر مألوف ومعروف عند المثقف الذي يجسد ضمير الوطن ووعيه. وأن مخالب السياسة كثيرا ما خلفت حسا مأساويا في نفسية الشاعر، تجسد في هذا الاغتراب النفسي والروحي المضني:[1] (من الطويل)

وما شيَّبَ الإنسانَ مثلُ تَغَرُّبٍ يمر عليه اليومُ منه كَعَامِ

والمتصفح لديوان ابن حمديس يخرج بخلاصة، أنه لم ينسَ مأساته إطلاقا أينما حل وارتحل، وفي أي موقف وُجد، وأحيانا حتى بين أيدي الملوك والأمراء، في مواقف المدح فتعددت ألفاظ الغربة والحنين في أشعاره بشكل مكثف حتى غدت ظاهرة بارزة، تصلح أن تكون موضوعا مستقلا بذاته عن بقية البحث، ويختصر مسار محنته الطويلة مع الحياة في قصيدة نختار منها هذه الأبيات:[2] (من الطويل)

تدرعْتُ صبري جُنةً للنوائبِ فإن لم تسالمْ يا زمانُ فَحَـــارِبِ
كأنك لم تقنعْ لنفسي بغربـِةٍ إذا لم أُنَقّبْ في بِلادِ المَغـــارِبِ
فطمت بها عن كل كأسٍ ولذةٍ وأنفقت كأسَ العمرِ في غيـر واجبِ
ولو أنَّ أرضيَ حرةٌ لأتيتُـها بعزمٍ يَعُــدُّ السيرَ ضـربةَ لازبِ[3]
ولكنَّ أرضيَ كيف لي بفكاكها من الأسرِ في أيدي العلوج الغواصبِ ؟

وللبحث عودة للشاعر في مناسبات أخرى تكشف عن الحس المأساوي لديه في مقامات مختلفة من هذا البحث.

---

[1] - نفسه، ص 432
[2] - نفسه ص31/30
[3] - لازب : ثابت، يقال : صار الأمر ضربة لازب ؛ أي صار لازما ثابتا

ولعل المفهوم السابق للاغتراب الاجتماعي المشوب بوحشة المكان، نلقى له مناطا واضحا في مقطوعة شعرية جيدة، رواها صاحب الذيل والتكملة لشاعر فقيه، وهو النموذج الثالث، قدم من الأندلس، نزل **جزائر بني مزغنة** في عهد **يحي بن عبد العزيز**.

فمن خلال ترجمة سيرته يتضح في نزوله إلى الجزائر، أن صدره كان مسرودا بوجع الأسى:[1] (من الرجز)

يا ويحَ ناءٍ شطَّ عن أحبابِـه	**وسقاه طولُ البعدِ مُرَّ شرابِـه**
قذفَتْ به أيدي النوى في معشرٍ	**لم يحفلوا طُرًّا بعِظَمِ مُصابِـه**
يمسِي ويصبِح هائمًا متحيِّرا	**قد عضه صرفُ الزمانِ بنابِه**
مازال يجعله دريئةَ سهـمِه	**حتى غزاه بشُريهِ وبصـابه [2]**

فإذا كان الدهر بصروفة هو الفضاء المناسب الذي يسبح فيه كل ذي محنة عادة، فالأبيات لم تُجلِ دوافع حيرته أو أسباب شقوة الشاعر **الأشوني**[3] بدقة. غير أن قدر الغربة الاضطرارية؛ التي رمت به إلى أرض الجزائر هي الأجدر أن تكون في مقدمة الأسباب، لأن التصريح المباشر بقوله **"قذفت به أيدي النوى"** لا يفهم منه إلا كونه دخل لاجئا مكرها لا مختارا، أو أن صدمته بالواقع المرسوم كانت عنيفة لحظة الوصول:

أَمَّ الجزائرَ كي يصادفَ مَلْطَفًا	**يَكْسِر الذي يشكوه من أوْصابِه [4]**
فإذا الأنامُ غُذُّوا بثديٍ واحـدٍ	**في كل قطرٍ آهـلٍ بسـحابه**
لا يطمعُ السَّيروتُ[5] فيما عنده	**كالقفرِ لا يُرجى شرابُ سـرابِهِ**
حقًا لقد ذهبَ الكرامُ من الورَى	**لم يبقَ إلا كلُّ جلف جــابِهِ [6]**

---

[1] - محمد أبو عبد الله، ابن عبد الملك الأنصاري المراكشي، الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، القسم1 من السفر الخامس، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1965، من ص388/ إلى ص391

[2] - الشري والصاب : شجران مران من الحنظل

[3] - علي بن محمد بن شعيب، أبو الحسن الأشوني، أديب ولغوي نحوي ومؤرخ، من بلدة أشونة بالأندلس، نزل جزائر بني مزغنة في عهد يحي بن عبد العزيز، وتوفي بالجزائر سنة537هـ، ينظر المصدر السابق ص390

[4] - الأوصاب: ج وصب: المرض، الوجع.

[5] - السيروت: الفقير.

[6] - جابه: من جبهه: رده عن حاجته.

فالفقر في الوطن غربة ولا أقسى، والحلم بجسر الخلاص في فضاءات أخرى غير الوطن خيار، يسنّه الحيران دونما تردد في مثل هذه الحالات، خاصة إذا قرأ في نفسه قوة الزاد التي يستحق بفضلها أن يكون في وطنه هو المبجلَ المقدم، بيد أنه عندما تنجلي تجربة الهجرة عن سواد الأفق وخيبة الظن، هنالك يمسي الإحساس بالضياع مضاعفا.

فالأشوني صاحب علم وفقه وحفظ كما وصف، ورجل زهد في الدنيا صائنا لشرفه ينأى بنفسه عن خدمة أولي الأمر على الرغم من فقره وحاجته. وربما قِصر يده هو الذي جعله يسبح إلى شطآن الجزائر، لكن الناس هم الناس غُذوا من ثدي واحدة، وأن كالحات الزمن قد وحدت بينهم، فجعلتهم قفرا سرابا، لا يُرجى منه شرابٌ سائغ أبدا، فقد أدبر زمن الكرام وأقبل زمن الأجلاف، زمن لا يقيم أهله لناصية العلم مقاما، والأمر سيان في أشونة التي تركها أو في الجزائر بني مزغنة التي نزلها.

مثل هذه التجربة الشعرية أفضت في عاطفتها بحس المأساة والمعاناة، وقد يكون صدقها وصفاؤها السبب في تداولها ونجاتها من الضياع الأبدي بغض الطرف عن مستواها الفني وتشكيلها الموسيقي.

وككل صاحب محنة لجأ في الأخير إلى منهج التجاوز والتعويض: (1)

إن كان جارَ عليَّ دهرٌ جائرٌ فالدهرُ أُغْرِي باللبيب النابهِ

حُرٌّ كساه العدَم ثوبَ خمولِه وكأنما قارونُ في أثوابِــه

فعدم الاحتكام إلى مرجعية كافية من السيرة لفهم النص موضوعاتيا قد يصح قلب الوضع ليكون النص في حد ذاته رافدا لبناء هامش من هذه السيرة ولو جزئيا، فالشاعر صار جزائريا بالمنفى والاغتراب. فيتضح أن الجزائر لم تفرج عن كربته ولم تزل اغترابه، كما يمكن أن نلاحظ كثير التشابه بين الأشوني وأبي الفضل بن النحوي وابن حمديس من جهة أخرى في تجاربهم، وثلاثتهم كانوا متعاصرين، مما قد يعطي ملمحا نفسيا واجتماعيا عن طبيعة العصر ذاته الذي كلَّ فيه صاحب الكلمة والقلم ونَصَبَ.

(1) - ابن عبد الملك، المصدر السابق، ج 1، ص391

ب- 3- الاغتـــــراب العاطفي "االغزل العذري وغياب النص"

ما يسترعي الانتباه في الشعر الجزائري القديم حقا، هو غربة الحب العذري وغياب الشاعر المحب أو تغييه مطلقا من بقايا المنجز الشعري الحمادي وغير الحمادي. فكيف يمكن فهم هذا الغياب ؟ وهل كان الحب **"طابوها"** اجتماعيا لا يجوز الدنو منه ؟ هل غابت فعلا التجارب العاطفية إلى حد، يصل فيه الموروث الشعري إلينا جافا يتيم الوجدان؟ أم أن سلطة الرقيب قد فعلت فعلتها في حق الشعر الذي يخلد عاطفة الحب ؟ أم كل ذلك يعود إلى تكوين شخصية الشاعر الجزائري في نظرته لهذا الموضوع كحال الجزائري المحافظ بطبعه في كل عصر ؟.

المفترض في طرح موضوع الاغتراب العاطفي هو تقديم ما يجسد هذا الاغتراب من نصوص ويدعمه بشواهد تثبته، لكن اللهث في إثر ذلك النص الغائب المفترض كاللهث وراء سراب. وهذا الفقدان يثير الاهتمام، وقيّمه البحثُ جديرا بطرحه، لِما له من علائق وطيدة بالبحث، ومحاولة إعادة فهم مسوغات الاختفاء والغياب نفسيا واجتماعيا.

والاغتراب العاطفي عند الشاعر الجزائري عموما يتمظهر في ثلاثة مستويات:

1- **غياب النص:**

هذا الغياب ذاته -سواء أكان بالفقدان أو بالانعدام أصلا- يؤصل لغربة الشاعر الوجدانية، ويعطي صورة تراجيدية للقهر العاطفي الذي كابده الشاعر الجزائري في القديم، على خلاف قرينه في المشرق العربي الذي ترك نفائس في هذا المجال. فما الذي خلق هذه المفارقة بين الشطرين ؟.

يجمع أكثر الدارسين[1] أن سبب ذلك يعود إلى شخصية الإنسان المغربي المتدينة فهو يأنف طرق كل ما يمس الحياء العام، فنلاحظ أن الغزل العذري يُعَد سوءا أيضا يخدش الحياء والخُلق، فيتوجب على كل ذي صبابة من الشعراء وغيرهم أن ينفث هذه الصبابة بأي طريق إلا الجهر بالسوء. وفي هذا المنحى يذهب أ/ حنا الفاخوري « وقد طبع الشعر أيضا

---

[1] - ينظر مثلا الأساتذة : عمر بن قينة الأدب العربي قديما. العربي دحو، الشعر المغربي من الفتح حتى نهاية الإمارات... محمد الأخضر السائحي، بكر بن حماد-شاعر الدولة الرستمية-

بالطابع الديني الذي كانت عليه الدولة كما تأثر بالهداية ومبادئها [...] فقلَّ شعر الخمريات وقل أدب التغزل المكشوف ».[1]

لكن هل يكفي هذا التبرير لفهم قضية بهذا الوزن؟ أم أن التبرير في ذاته يعتبر من باب حسن التخلص عند التطرق إلى هذا الموضوع ! لأن المتمحص جيدا للشعر الخمري والغزل الإباحي يجد نصيبيهما مقبولا بالقياس إلى حجم الشعر الذي وصل إلينا ككل، وخاصة عند كبار الشعراء الذين يشكلون حجر الأساس في بيت الشعر الجزائري القديم كابن حمديس وابن رشيق مثلا، ويبقى الغائب الأكبر هو فن الغزل العذري.

قد يكون التفسير من الزاوية الاجتماعية أو النفسية لهذه الظاهرة الفنية الشاذة أقرب إلى الموضوعية من التأويلات السطحية العابرة التي نجدها في كتب التاريخ الأدبي، لأنه لا يعقل أن يتواجد الغزل الماجن بكل إباحيته وشعر الخمريات المتهتك ويغيب الغزل العفيف المتبجس بالعواطف السليمة السامية.

ربما يكون لغياب حرية التعبير والذي طال حرية التفكير سبب قوي هو سلطة الفقيه على رأي الأستاذ عبد الله شريط « وكان للفقهاء سلطة شعبية عظيمة، ولذا كان بإمكانهم دائما أن يثيروا سخط الجماهير على كل من يحاول التهتك الساخر من الأدباء وكذلك ضد كل من يحاول أن يظهر أفكاره من الفلاسفة، وكان لهذا تأثيره الكبير في جعل الأدب لا ينطلق إلا في أفاق محدودة [...] وكانت الفلسفة في المغرب والأندلس تعتبر مرادفة للإلحاد ».[2]

فالضوابط النفسية إذاً كانت مصطنعة، مفروضة على الشاعر ولم تكن نابعة من شخصيته، بل كان مسلوب الحرية –اجتماعيا- في القول والبوح، فتمخض عن ذلك غربة عاطفية فكرية عامة في فن الغزل والشعر الفلسفي، هذا الأخير كان يصنع الحدث الأدبي في المشرق العربي على الفترة الصنهاجية نفسها تقريبا.

2- التخفي وراء الغموض:

---

[1] - أ/ حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت لبنان، دت ، ص1011

[2] - عبد الله شريط، تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر سنة 1983 ، ص 148-149

وأعني بذلك اللجوء إلى الاختفاء وراء الغموض والتلميح بدل التصريح المباشر بمشاعر المعاناة وما يلاقيه الشاعر من غياب الطرف الآخر، وهذا التخفي كما قلنا خشية الصدام وردة فعل الجماهير المتوفزة لفعل كل ما يمليه الفقيه.

ومن النصوص النادرة التي تمثل هذا المنحى قول[1] الشاعر **"علي بن المكوك الطيبي:[2]** (من الطويل)

ألا ليت شعري هل من الدهرِ عودةٌ ليَقرُبَ ناءٍ ليس يُدرَي له أيـنُ

تكدرَ صفوُ العيشِ مُذْ جدَّ بينُــنا وأيُّ اِلْتذاذٍ لا يكدِّره البيْــنُ

لعل الذي يَبْلي ويَشفي من الأســى يعيد الذي ولَّى فكلٌّ به هَـيْنُ

غدوتُ من الأيام في حالِ عســرةٍ تطالبني ديْنا وليس لها دَيْــنُ

فنلحظ خفاء في إدراك غرضه « إذ يحتمل أن يكون شكا متحسرا، فراق إلف كان يَلَذّ الحياة بجنبه لصفاء العيش بينهما [...] أو أن يكون رمز بشكواه إلى غزل مقنع منعه الحياء والوقار أن يصرح به ».[3]

3- التقمص:

فقد يكون الحياء والوقار سببا آخر يضيفه الدارسون وراء تخفي الشعراء وراء عدم البوح، لأن البوح في نظرهم في مقام الحب انتقاصا من المروءة وامتهانا لكرامة الرجل واعتبار الأمر إسفافا.

وهذه قضية نفسية بالدرجة الأولى أيضا. حيث يكون اللجوء فيها إلى صيغ أخرى للتعويض كمتنفس عن الألم المكبوت، وهذا التعويض يتراوح بين تخيل حوار صناعي محض[4]، كأنه وسيلة لدرء التهمة وإبعاد الشبهة مثل قول[5] **(أبو حفص عمر بن فلفول):**[6] (من الكامل)

---

(1) - الأصفهاني،المصدر السابق، ص184

(2) - لم يذكر الأصفهاني شيئا عن حياة الشاعر أو تاريخ مولده أو وفاته سوى المقطوعة الشعرية المذكورة أعلاه، ينظر الأصفهاني، نفسه، ص184

(3) - أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص163

(4) - رابح بونار، المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ص325

(5) - الأصفهاني، المصدر السابق، ص179

(6) - عمر بن فلفول أبو حفص، لا يعلم من حياته إلا ما قاله الأصفهاني: إنه فقيه كاتب الأمير يحي وصاحب سره، الأصفهاني، نفسه ص179

قالوا نأى عنك الحبيبُ فما الذي تراه إذا بانَ الحبيبُ المـُواصلُ

فإن أنت أحببت التصبُّرَ بعــده ولم تستطع صبرا فما أنت فاعلُ

فإنَّ الهوى مهما تمكَّن في الحَشا وحلَّ شغافَ القلبِ ليس يُزَايِـلُ

فكم رامَ أهلُ الحبِّ قبلك سلـوةً وزادهم عنها هوًى متواصــلُ

فقلت : ألا للصبرِ مَفْزَعُ عاشقٍ ولَلصَّبْرُ أحرى بي وإن غالَ غائلُ

سأصبرُ حتى يفتحُ اللهُ في الهوى بوصلِ حبيبٍ طال فيها[1] الطوائـلُ

فكأن ابن فلفول غير معني تماما، فهو بريء من تهمة الحب العفيف الذي يخصي الفحولة، وإنما يختفي وراء النصيحة، يقدمها لكل من سقط في وحل الهوى، ودرؤها بالصبر والكتمان من موجبات الاستبراء في نظره، فالمواربة بالفعل المسند إلى الغائب – قالوا- مقدمة تعليلية جيدة لدفع الشبهة عن نفسه، وعلى هذا النحو حاول أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي « ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن **"الغيرية"** في الشعر ذاتية مقنعة ».[2]

بهذه المستويات الفنية يكون الشاعر الجزائري القديم قد أوجد لنفسه منفذا، يستنشق منه بعض النسائم المنعشة، ويخرج من خلاله الزفرات الحارقة في عملية أشبه بعملية التهريب خلسة، خشية الانفضاح والسقوط تحت طائلة الرقيب الديني.

ج - تجليات الاغتراب

ج1- الشكوى:

ليس بعيدا على الشاعر عند الشعور بالألم والإحساس بالقهر، أيا كان نوعه عندما يسلط عليه الظلم من محيطه، أن يستأنس بمحاولة الانفلات من قبضة ذينك العاملين، بنفثهما

---

(1) - يبدو معنى الشطر الثاني غير واضح، لكنه هكذا ورد في الخريدة، وقد أشار المحقق إلى ذلك.

(2) - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة الثقافة العربية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، الكويت، 1996، ص172

خارج الضلوع، زفراتٍ وحسرات، تتجسد فنيا في تجارب شعرية، عادة ما يطلق عليها من حيث الموضوع فن الشكوى.

هذا الفن الذي احتل مساحة غير ضيقة من فضاء الشعر العربي، ومهما تعددت أسبابه وبواعثه، فإن الشاعر العربي كثيرا ما يعوذ بعنصر محايد، يسند إليه تراكمات غبنه ومقاساته، يتمثل في الزمن والعصر. هذا العصر الذي لم ينصفه كما أنصف غيره، فهو في نظر نفسه فريد دهره، وجوهرة وجدت في غير وقتها أو على الأقل في غير محلها ومكانها. هو معنى عام يمكن رصده بسهولة في معظم أشعار الشكوى منذ القديم، لكن تبقى منافذ التخلص والهروب، هي التي تصنع الاختلاف والفوارق بين الشعراء.

مثل هذا الإحساس لا يتولد إلا عند الشعور بالغربة المكانية أو الزمانية -إن جاز لنا التعبير بذلك – وبشكل أوضح وأدق حينما تتصادم توجهات الشاعر بمختلف أنواعها مع واقعه الرافض وغير الملبي لمثل تلك التوجهات لسبب أو لآخر؛ قد يكون سياسيا أو ثقافيا أو أخلاقيا، وقد يكون انعدام ظروف تحقيق الطموح والمُستراد من الحياة في أبسطها وأدناها، وقد سبق التفصيل في الأمر عند الحديث عن دواعي الاغتراب.[1]

ولربما يصعب الفصل عند التقسيم الموضوعاتي للاغتراب بين دواعيه ومظاهره، بل كثيرا ما يتشابك الموضوعان إلى حد استحالة الفصل بينهما، لكن موضوع الشكوى يمكن عده نتيجة لا دافعا، وبالتالي يمكن إدراجه مظهرا، يتجلى فيه الإحساس بألم الغربة مهما كان داعيها أقرب إلى البديهة في نظر البحث.

والشعر الحمادي لم يخلُ من مثل هذه التجارب الفنية التي تعد من الناحية النفسية خلاصا واستبراءً من شعور الكآبة والحزن.

والمتقري لتجارب الشعراء الحماديين -على قلتها- يُدرك منها ما يمكن القول: أن أكثر ما أورده الأصفهاني لا يخرج من باب الشكوى إضافة إلى ما سبق إيراده من نصوص.

يقول [2] **ابن أبي الرجال:** **[3]** (من الطويل)

أيا رب، إنّ الناسَ لا ينصفونني ولم يحسنوا قرضِي على حسناتِي

---

(1) - يراجع مبحث دواعي الاغتراب السابق من هذا البحث.

(2) - ابن رشيق، العمدة، ج2 ، ص111

(3) - علي بن أبي الرجال، أبو الحسن الشيباني: من أشراف مدينة تيهرت، كان فلكيا منجما، أديبا عاش في بلاط المعز بن باديس بالقيروان واستوزر له ومات هناك سنة 425 ه. ابن رشيق المسيلي، العمدة، ج2، ص160

إذا ما رأوني في رخاء ترددوا	**إلَيَّ، وأعدائي لــدى الأزَماتِ**
ومهما أَكُنْ في نعمةٍ حَزِنُوا لها	**ذَوُو أنْفُسٍ في شدةٍ جــذلاتِ**
ثقَاتي ما دامت صِلاتي لديْهِم	**وإنْ عنهم أَخَّرْتُها، فَعِــدَاتِي**
سأمنعُ قلبيَ أن يَحِـنَّ إليْهِم	**وأصرِفُ عنهم قاليًا[1] لحظــاتِي**
وألزَمُ نفسي الصبرَ دأبًا لعِلَّتي	**أُعاينُ ما أَمَّلْتُ قبلَ ممــاتِي**
أَلَا إنَّما الدُّنيا كفافٌ وصحــةٌ	**وأمنٌ، ثلاثٌ هُنَّ طَيِّبُ حياتــِي**

فالشاعر يقِيم محاكمة أخلاقية محضة لعصره ولأهل دهره، حيث تسنَّمت الوصولية والانتهازية أخلاق الناس، فهو يشتكي من نكران الجميل كفعل ينم عن سقوط فظيع في الأدب والسلوك، ولأن يد ابن أبي الرجال امتدت لكثير من الذوات التي كانت تتحين الفرصة للولوج إلى البلاط السلطوي، باعتبار الشاعر هو صاحب الأمر والنهي في بلاط **"المعز بن باديس"** وصاحب فضل على كثير من الأدباء في تحقيق أمجادهم بالقيروان.

إذاً الشاعر لم يشكُ قلة الحيلة أو قصر اليد في غربته. إنما يتألم من غربة الزمن نفسه وهبوط أخلاقي يثير الإحباط والجنوح إلى الزهد في كل شيء. كل هذا في التصور والتقدير جاء عبر تجربة قاسية، صفعته بشدة من لدن أحد الذين امتدت إليهم يده يوما فاستفاق على وقع مرارة دهره.

قد يكون التشكيل الفني للنص ضعيفا خاليا من مسحة الجمال أو التجديد، حيث عجز حتى على توظيف واستغلال النصوص المتوارثة في الموضوع التي يغرف منها، لكنه يستحضر –زمنيا- صورة واضحة عن العصر الذي يحياه وعن أخلاق أهله، وحضور الصدق العاطفي في شكواه -وهي العنصر الأعظم في الإبداع الشعري- يغطي فنيا عن غياب التشكيل البنيوي الجيد في النص.

أما تشكي الشاعر المغمور **ابن حبيب**[2] من الزمن، يبدو للمتأمل فيه فنيا أنضج بكثير، فهو الذي هاجر من المحمدية صغيرا معدما فقيرا باتجاه الأندلس، استطاع أن يكوّن لنفسه وأهله أمجادا وفخارا، وبالرغم من ذلك كغيره أدركه الزمن بمحنته[1]. (من البسيط)

---

[1] - قاليا : من قلى، قلاء، غضب وأشاح بوجهه

[2] - عبد الرحمن أحمد بن حبيب، أبو حبيب، من مواليد المحمدية، هاجر إلى الأندلس دخلها مع أبيه صغيرا فقيرا

أَعْدى إلى الحُرِّ مِنْ أعدائِه الزمـنُ حَظُّ المُهَذَّبِ من أيامِه المِـحَنُ

مُكَابِـــدا فيها ألوانًا يزولُ بـها صبرُ الجَلِيدِ ويَجْفُو جفنَهُ الوسنُ

يَبِيضُ من هولِها رأسُ الرضيعِ أسًى ويَغتدي أسودًا في ضرعِه اللّبَنُ

لم تسعفنا ترجمته القصيرة في الأنموذج معرفة أسباب محنته بالضبط. فيبدو من النص أنها محنة كل أديب أريب، يدفع ضريبة النجاح في محيط غريب يستعدي على حرفة الأدب كل ناب ومخلب غيرة وحسدا، وخاصة إذا كان الأديب وافدا.

فالناس في نظره زائفون والزمن زائف كذلك، زيف يحمل نفس المهذب على شحن مسببات القلق وتَعْدِم طاقة الصبر من أجل الاستمرار في التواصل مع الآخرين، ولفظة "المهذب" هي مفتاح النص تحيلنا ولا شك إلى غربة صاحب المبادئ والقيم في مجتمعه على ذلك العهد.

وليس هذا المعنى بعيدا عن قول ابن النحوي السابق ذكره:

أصبحتُ فيمن له دينٌ بــلا أدبٍ ومن له أدبٌ عارٍ من الــدِّينِ

أصبحتُ فيهم فقيدَا الشكلِ منفردًا كَبَيْتِ حَسَّانَ في ديوانِ سِحْنـونَ

تظل الشكوى دائما دأب الشاعر وربابته الحزينة لما تحاصره محن الدهر من كل جانب خاصة إذا تظاهرت عليه ريب الحوادث وأقدار المنون مع ظلم المحيط ووطأة الغربة وبعد الأحبة والأهل.

هذه المعاني تستشفها بكثرة من ديوان ابن حمديس، وربما تفرده بامتياز في هذا القول يعود بالدرجة الأولى إلى نجاة أشعاره من الضياع، فوصولها بهذا الكم الضخم يهب فرصة أعظم لدارسه من أجل الاستجلاء والاختيار واستنتاج الظواهر الفنية مناط الدراسة.

معدما، واستطاع أن يكون لأهله أمجادا وفخارا أدبيا، لم يذكر عن مولده ووفاته شيئا، ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق: محمد العروسي المطوي، بشير البكوش، ط2، دار الغرب الإسلامي، سنة 1991، ص141

[1] - ابن رشيق، نفسه، ص141

لا ينسى الشاعر ابن حمديس في لحظة عنفوان الحنين إلى الوطن أن يوجه الملامة إلى الزمن وجور حكمه، فهو وحده المتهم والمشجب الذي تعلق عليه أسباب النوائب.[1] (من الطويل):

بِحُكْمِ زمانٍ، يا لَهُ كيف يحــكمُ يُحَــرِّمُ أوطانًا علينا فَتَـــحْرُمُ

لقد أرْكَبَتْنِي غربةُ البينِ غربـــةً إلى اليومِ عن رسمِ الحمى بيَ تَرْسُمُ

طَوَى البعدُ عنَّا فانْطَوَيْنا على الجوَى نواعمَ تُشْقِى بالنعيم وتنعَــــمُ

أو كقوله: [2](من الخفيف)

كل يوم مودِّع أومــــودَّع بفراق من الزمان مُنـــوَّعْ

فانقطاعُ الوصالِ كم يتمـــادى وحصاةُ الفؤادِ كَمْ تتصَــدَّعْ

ليت شعري هل أَرْتَدي بظـلامٍ لا يَرَانِي الضياءُ فيه مــُروَّعْ

فبنارِ الأسَى يُحرَّ َقُ قـــلبٌ وبماءِ الهوى يُغرَّقُ مدمــَعْ

هذه عادةُ اللـــيالي، فلمـْها وهي لا تسمعُ الملامــةَ أو دعْ

تطعن الحي، فالجســوم بواق في يد السقم والنفوس تُشَيَّــعْ

فالتلاحم بين براعة الصياغة والتشكيل وبين الصدق العاطفي والفني يجعل إخراج النص الشعري عند ابن حمديس في غاية الإبداع والتأثير، فاللغة الشعرية هي دوما جواد رهانه في كسب قصبة السبق بين شعراء المغرب والمشرق على السواء، لغة تغري المتلقي على الاستزادة وتكرار التجربة دون ملل، للدخول إلى منافي ابن حمديس وهي كثيرة، وربما أكبر مطمح لأي شاعر هو القدرة على أسر المستمع أو القارئ وإقناعه بالتجربة، وهو ما حققه بامتياز ودون مبالغة.

وقد استجمع **أمية أبو الصلت** (توفي ببجاية سنة 529 هـ)[3] المعاني السابقة في قوله:[4] (من البسيط)

شكوتُ دهرِي وجرَّبْت الأنامَ فلَمْ أحمَدْهُــم قَطُّ في جدٍّ وفي لعبِ

---

(1) - عبد الجبار ابن حمديس، الديوان، ص408

(2) - نفسه، ص304

(3) - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ج5 ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان 1982، ص181

(4) - العماد الأصفهاني، الخريدة، ص199

وكمْ تَمَنَّيْتُ أن ألقى به أحدًا يُسَلِّي من الهَمِّ أو يَعْـدِي على النُّـوَّبِ
فما وجدْتُ سوى قومٍ إذا صَدَقُوا كانت مواعيدُهم كالآلِ في الكـذِبِ
وكان لي سببٌ قد كنتُ أحسَبُـهَ أُحْظَى به فإذا دَائِي مِنَ الســببِ
فما مُقَلِّمُ أظفاري سوى قـلمِي ولا كتائبُ أعدائي ســوى كُتُبِي

قد يطول الأمر إذا ما حاولنا تقصي مضمرات التشكي في الشعر الجزائري القديم، وربما تكفي العودة إلى النصوص السابقة لنستشف منها سندا قويا لهذا المبحث دون إثقاله بالتكرار من غير طائل.

ج-2-الهروب والتعويض:

إذا كان رد الفعل المباشر على الاغتراب تجلى عند الشعراء السابقين في موضوع الحنين لحظة الهروب من الحاضر المشحون بسوداويته إلى استحضار الماضي وأيام الشباب والطفولة **"كابن حمديس"** واسترجاع صورة المدينة الحلم **"كابن النحوي"** في مناجاته مصر مثلا وغيرهما، فإن ثمة صيغا أخرى نفسية غير مباشرة للتعويض والتنصل الدائم من وحشة الغربة، يتسنى بها للإنسان وللمبدع خاصة تجاوز المحنة، ويقصد من هذه الصيغ صيغتان متناقضتان توجها وعقيدة، وهما السقوط في متاهات **"المجون والصعلكة"**، أو الهروب إلى بوابة **"الزهد والتصوف"**، ولا اختلاف بين هاتين الصيغتين وغيرهما إلا في كونهما دائمتين، يتدثر بهما صاحب التجربة طيلة الحياة أو فترة زمنية طويلة، في حين يستغرق الحنين والشكوى لحظات يغيب فيها في الحلم أو الألم، ليعود إلى سابق واقعه المألوف بعد ذلك.

ج -2-أ: اللهو والمجون:

يتضح نهج الهروب والتعويض في الاتجاه الغريب للشعراء الجزائريين إلى تكثيف الميل إلى الحب الحسي واستلهام التراث العربي المشحون بمثل تلك النماذج في أشعارهم كرد فعل عن الاغتراب العاطفي والمكاني والخواء النفسي واستحكام الأسباب السابقة الذكر آنفا في حرمانهم.

فالرأي القائل بأن شعر الخمريات والتغزل المكشوف في الشعر المغاربي قليل يحتاج إلى مناقشة وإعادة تصور بناء على معطيات تاريخية واجتماعية ونفسية. فما هي محصلة

العصر الحمادي من الشعر ككل ؟ وما هي نسبة الشعر الإباحي منه حتى نحكم في الأخير أنه قليل ؟

منطقيا يمكن القول عكس ذلك تماما بالاستناد إلى عملية إحصائية بسيطة في ديواني أشهر شاعرين في ذلك العصر وهما ابن حمديس الوافد وابن رشيق المغادر وهما الوحيدان أيضا اللذان يملكان ديوانا كاملا يمكن الوثوق بأية دراسة تستند إليه، فعملية الإحصاء النسبي لشعر الغزل الإباحي وشعر الخمرة تقودنا إلى نتيجة مخالفة تماما للحكم القائل بندرته ويؤكد غلبة هذين النوعين على بقية الفنون الأخرى وبخاصة عند ابن رشيق.

أما الاتكاء على تلك المقطوعات والنتف المتناثرة هنا وهناك قد يكون مضللا في نتائجه ؛ لان المؤكد أن شعرا كثيرا لأصحاب المقطوعات والنتف أنفسهم قد ضاع، بل وحتى أن نسبة ليست هينة منها تدخل في باب الشعر المكشوف، وحتى يستقيم الحكم يستحسن تعديله لينطبق على الغزل العفيف، وهو الفن الغائب فعلا من خلال نفس عملية الإحصاء ؟ والسؤال المطروح هو لماذا يحضر هذا ويغيب ذاك؟

للإجابة عن السؤال حسب الظن يستوجب استحضار الجانب النفسي في فهم الظاهرة عند ابن رشيق المسيلي وابن حمديس تحديدا، حيث يعد الانغماس في اللذات واللهو ومعاقرة الخمرة عندهما أداة للهروب من الواقع المشحون برزية الاغتراب. فلم يكن دخولهما عالم المجون والصعلكة اختيارياً ربما، وإنما كان انسياقاً لا شعورياً وجد الشاعران فيه نفسيهما بعد أن تلبستهما الغربة النفسية الحادة، ولم يجدا ما يغنيهما من وسائل التعويض، أو لم يكفهما ما لجأ إليه كلاهما، فلا أتصور ابن رشيق النموذج الأقرب إلى هذا الوصف إلا وكأنه أراد الثأر من المجتمع الذي قطع الطريق عليه، من خلال التمرد على منظومته الأخلاقية، من جهة، والتعويض عن شبابه اليافع المهدور بالاستغراق في العبث والمجون، من جهة أخرى. أو كما يقول النفسانيون «لفت الأنظار إليه بإظهار جرأته في تمرده على معايير المجتمع وتقاليدها الموروثة»[1]

فالمجتمع المحافظ الذي سطر ضوابط ومفاهيم للعلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة وكذا لمعنى الرجولة، لا يمكن إلا أن يكون نموذجا عائقا وخانقا للحرية يزجي بصاحب الحس

---

[1] - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص158

الرهيف –كالشاعر- إلى البحث عن صيغ أخرى ولو وهمية للهروب والتعويض النفسي. ومن هنا يكون الفنان « قد حقق غاية ذاته بإعادة توازنه النفسي ضمن الأثر الذي أحدثه فحرك المشاعر وكان ذلك عونا له على فهم حياته ».[1]

فمعاناة الشاعر من هذا المنظور حاصلة ويكفي بيتان من قوله لفهم مرارة واقعه وضياعه الاجتماعي: [2]

ألاَ ساعةً يمحو بها الدهرُ ذنبَه فقد طال ما أِشكُو وما أَتَبَرَّمُ

فلمْ أرَ مِثْلي، بَيْنَ عَيْنَيْهِ جَنَّةٌ، وبَيْنَ حشاه والتَّرَاقِي جَهَنَّمُ

وديوانا الشاعرين **ابن رشيق وابن حمديس** مليئان بالشواهد التي كان فيهما أبو نواس إمامهما، بل إن أشعار ابن رشيق وإسرافه في المجون قد تجاوزا حدود المتداول فنيا ويصدمان بعنف الكيان الاجتماعي والأخلاقي السائد، كما يمكن إضافة نموذج ثالث - يسندهما ويؤكد على حقيقة الصراع الحاصل بين الحرية الشخصية للشاعر وضغط المنظومة الدينية والأخلاقية عليها- لشاعر شهرته أقل حظا من شهرة تلميذه ابن رشيق هو **ابن أبي الرجال**(425 هـ) الذي عاصره، ويعده صاحب الفضل عليه في إدخاله بلاط المعز بن باديس: [3] (من الطويل)

خَليليَّ إن لم تسعداني فاقـْصِرَا فليس يداوي بالعتابِ المُتَيّـَمُ

تريداني مني النُّسْكَ في غيرِ حِينِهِ وَغُصْنِي رِيَّانُ ورأسي أَسْحَمُ

فالضغط الاجتماعي والزجر الديني واضح جلي في قول الشاعر.

ويقول إسرافا وإمعانا في الخروج عن العرف السائد: [4] (من الكامل)

غرَّاءُ واضحةٌ يَنُوسُ بِقُرطِـها جِيدٌ حَكَى جِيدَ الغزالِ الأَغْنَـقِ

صَدَّتْ فَأَغْرَتْ بالسُّجُومِ مَدامِعي والعينُ تَذْرِفُ بالدموعِ السُّبَّـقِ

إلى آخر القصيدة.

---

(1) - نفسه، ص9

(2) - ابن رشيق، الديوان، ص137

(3) - **ابن رشيق**، العمدة، ج2، ص112

(4) - المصدر نفسه، ص110

فعلى هذا النهج الإباحي سار الشعراء كمنهج تعويضي عن الفراغ النفسي والإحباط العاطفي اللذين يكابدونهما –في التصور- بفعل حدة اليأس وحدة الاغتراب، وهو ما اختصره أبو الصلت عبد العزيز في قوله: (1) (من الطويل)

عَذيري من شَيْبٍ أماتَ شبـابِي وداعٍ لغيرِ اللَّهوِ غيرِ مُجابِ

فقدتُ الصِّبا إلا حُشاشَةَ نـازعٍ تداركتُها إ ذْ آَذِنَتْ بذهـابِ

بصفراءَ من ماءِ الكرومِ سَقَيْتُها بكفِّ فتـاةٍ كالغلامِ كِعَـابِ

ج -2- ب: الزهد والتصوف:

والاتجاه الثاني الذي يمم الشعراء قبلته استنجادا وهروبا هو التوجه الديني البحت، فإذا كانت المحن هي القاسم المشترك ومنطلق التجربة الشعرية بين وعند رواد التوجهين فإن تراكمات هذه المحنة قد تعاكست في النهاية ملاذا وأثرا، وليس المقصود هنا هو حصر أسباب تدين الشعر في بوتقة المعاناة والمأساة، ولكن ألفنا من تاريخنا الأدبي أن يكون الزهد والتصوف –غالبا- حصادا لمسار مرير من التجارب الإنسانية، أو مرثية حزينة من الندم على ما مر من حياة اللعب والعبث، ضف إلى ذلك فإن المأساوية المتجلية من ثنايا هذا النوع من الشعر يدفع إلى الظن أنه كان خلاصة عدة المحنة.

فكثيرا ما تحدد الانكسارات النفسية مصير وجهة المبدع اتجاه تبني رؤيا ورسم مسار الموقف من الحياة، حيث كان التدين أشهرها وأبرزها في الشعر العربي.

فالشعر الزهدي والصوفي خاصة هو الذي يتخذ من المحبة الإلهية معراجا لميلاد حياة جديدة ومهربا من تبعات الماضي وجراحاته لأنه يؤمن أن هذا الحب هو العالم السامي وعالم العواطف النبيلة التي تسمو بالإنسان إلى مراقي الكمال والجمال من معاني الانتقاص والتضليل وقضاء المآرب.

هذه الإشارات إلى معاني الصوفية ليست مقصدا بذاتها وليس ههنا مكانها في القراءة والسرد، وإنما هو استقراء بعض النماذج لاستلهام المأساة المتجذرة في أعماق الشاعر الصوفي.

واللغة التراجيدية تتجلى أكثر في جانب واحد من الشعر الصوفي المسمى بالاستغاثة « وهي دعاء الله بإلحاح لينقذ ويغيث الداعي في الكروب والخطوب والشدائد والأحداث والأزمات »(1)

[1] - **الأصفهاني**، الخريدة، ص195

ويعد أبو الفضل ابن النحوي نموذجا واضحا لهذا التعريف في تلك النصوص التي خلفــها، وإن كانت المنفرجة يُشك في صحة نسبتها إليه وتنسب لغيره، وفي وقت لم تتضح معالم التصوف جيدا في المغرب الإسلامي، بل يمكن اعتبار ابن النحوي هو أول من أقام مقاما للتصوف في قلعة بني حماد، ربما محملا تلك التجربة من غيبته الطويلة في المشرق وحاملا معها لكثير من المعاناة التي انعكست على سيرته الشخصية وعلى على ما خلفه من أشعار:[2]

لبستُ ثوبَ الرَّجا، والناسُ قد رقدوا   فقمْتُ أشكو إلى مولاي ما أجدُ

وقلتُ يا سيِّدي يا منتـــهى أملي   يا من عليه بكشفِ الضُّرِّ أعتمدُ

أشكو إليك أمورًا أنت تعلمُـــها   ما لي على حملِها صبرٌ ولا جلدُ

وقد مددت يدي بالضُّرِّ مُشْتكــيًّا   إليك يا خيرَ من مُدَّتْ إليــه يّدُ

فالمقطوعة تعبر بنفسها عن ألم دفين، لا يعلم سببه إلا الله تعالى الذي توجه إليه الشاعر مستجديا طالبا الغوث والفرج، وهو المقصد الذي يعنينا من سبر تجربة المتصوفة الشعرية ضمن الحس المتفجر مأساوية، رغم أن مثل هذا المقام عند الصوفية يقتضي « أن يصبر الإنسان على كل ما يناله، فلا يتألم ولا يتمنى زوال ضره بل يعد ذلك ابتلاء من الله واختيارا، فإنه من نعم الله »[3]. فإذا لم يكن هذا النموذج من شعر التصوف، فهو من شعر الزهد ولا شك، والأمر في ذلك سيان.

أما قصيدة المنفرجة المشهورة جدا فهي حافلة بهذه الانفعالات النفسية، ومن الشعراء المغمورين الذين عثر لهم البحث على هذا النمط وكان معاصرا لابن النحوي القلعي الطبيب، له قصيدة في ذكر الموت والمعاد منها: [4]

يا ربُّ سهِّلْ لي الخيراتِ أفعلُها   مع الأنامِ بموجودي وإمكـــاني

فالقبرُ بابٌ إلى دارِ البقــاءِ فمن   للخيرِ يغرسُ أثمارَ المنَى جــانِ

وخيرُ أنسِ الفتى تقوَى تصـاحبُه   والخيرُ يفعلُه مع كلِّ إنســـانِ

يا ذا الجلالةِ والإكرام يا أمــلي   أَخْتِمْ بخيرٍ وتوحيـــدٍ وإيمانِ

إن كان مولايَ لا يرجوك ذو زللٍ   بل من أطاعك، من للمذنب الجاني؟

---

(1) - محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ت، ص179

(2) - أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة [ني حماد، ص283، عن النقاوسي، الأنوار المنبلجة، ص6

(3) - عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، د ت، ص 53

(4) - صلاح الدين خليل الصفدي، نكث الهميان في نكت العميان، ص 221

لا تبتعد الأبيات في مضمونها عما سبقها ولا يستبعد أن يكون متأثرا بابن النحوي لأنه كان يجتمع به بالقلعة وجمعت بينهما تجربة الغربة في المشرق أو جمعتهما المعاناة أيضا من تعب الحياة، فلا غرو أن يستأنس بأبي نواس في ملاذه الأخير في تضرعه للخالق – البيت الأخير – كما يتضح جليا ما يكتنف المقطوعة من ضعف فني في بنائها، وتكلف إلى حد الجفاف في لغتها الشعرية، لأن المقطوعة أقرب إلى صوت العقل "الحكمة" من الشعر الوجداني الذاتي.

لكن ما أن يتوسط القرن السادس الهجري حتى يكون العصر الحمادي قد جسد هذه التجربة بكل أبعادها الفلسفية والفكرية والوجدانية، مع أبي مدين شعيب(ت 594هـ).

فرغم أن التصوف منهج تبناه أبو مدين منذ البداية، لكن التجربة الفنية الشعرية –في الإطار الصوفي- انصهرت فيها الكثير من تجليات الاغتراب بشتى بواعثه والتجارب المأساوية التي ابتلي بها في مسار اجتهاده، ولم يكن أحسن من الشعر كفن وجداني يترجم تلك الأحاسيس« ويتميز الشعر الصوفي بأنه تعبير عن وجدان الشاعر وعن ذاته وأعماق نفسه، فهو أدب وجداني خالص ومذهب رومانسي حالم»[1]

وعندما يلتقي الشعر الصوفي مع الرومانسية الحالمة ويكون صدى لأعماق نفس المتصوف، فلا خلاف أن يكون بعد ذلك ملاذا لتحقيق التوازن المفقود أحيانا كما سيصير عليه حال الرومانسيين في العصر الحديث.

ومن جهة أخرى عندما نقرأ تجارب الصوفية لا نحس بعد ذلك عموما إلا برجع صدى الحزن والمأساة العميقة تغشى النفس وتصيبها بالتأثر.

ويمكن تناول نموذج[2] واحد من حنينيات أبي مدين لا تختلف في منطلقها وباعثها عن تجارب غيره من الشعراء السابقين إلا أن الاختلاف يكمن في التوجه الروحاني الذي اختاره للتفاعل معه كمعادل موضوعي. (من الطويل)

يحَرِّكنا ذِكْرُ الأحاديث عنكــُـمُ ولولا هواكُم في الحشـا ما تحرَّكْنَا

فقلْ للذي ينهى عن الوجد أهلَــهُ إذا لم تذقْ معنى شرابِ الهوى دَعْنَا

إذا اهتزَّتِ الأرواحُ شوقًا إلى اللّـقَا ترقَّصَتْ الأشباحُ يا جاهلَ المـعنى

(1) - عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص178

(2) - شعيب بن الحسين أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب، منشورات موقع www.islamport.com ص59

أمَا تنظُر الطيرَ المُقَفَّــصَ يا فتى إذا ذَكَرَ الأوطانَ حَنَّ إلى المَغْـنَـى
ويرقصُ في الأقفاصِ شوقًا إلى اللقا فيَهتزُّ أربابُ العـقولِ إذا غنَّى
كذلك أرواحُ المحبينَ يا فـــتَى تهَزِّزْها الأشواقُ للعالم الأَسْــنىَ

ففي هذا النموذج « فقد شبه أبو مدين الروح البشرية وهي مسجونة في شرنقة الجسد، تحن إلى العالم الأسنى أو عالم الذر حيث موطنها الأصلي، بطير مسجون في قفص، يحن إلى موطنه من الأجواء الفسيحة الحُرّة، فكلاهما منقول عن أصله ومعزول عن إلفه، وكلاهما مسجون مسلوب الحرية، وكلاهما يحن إلى موطنه وأصله ويتشوق إلى التحرر من غرابة وغربة ما هو فيه للقاء جنسه وإلفه. »[1]

فالغربة إحساس مزمن عند المتصوفة، والمهرب منه غالبا ما يكون الحنين إلى عوالم أخرى فيها يكون الانعتاق الأبدي والخلاص التام من العالم المادي المقيت أو من مقام الغياب المؤلم في اصطلاحاتهم. فالوطن عنده وطن الروح، عالمها الخاص الذي يجسد مقام الحضرة قرب الإله، أم إدراكها لوجودها في عالم البشر يحيلها إلى مقام الغيبة،وهذا الأخير يجسد قمة الاغتراب.

كما أن وجع الحنين وألم الاغتراب عند أبي مدين يمتزجان بالغزل[2] حيث يحن المحب إلى محبوبه ويتوق لأن يعود إليه، بعدما تذلل في البلدان هام فيها على وجهه. [3] (من الطويل)

تذَلَّلتُ في البلدان حين سبَيْتَني وبِتُّ بأوجاعِ الهــوى أتقلَّبُ
فلَوْ كان لي قلبان عشت بواحد وأترك قلبا في هواكَ يعـــذَّبُ
ولكنْ لي قلبًا تملَّكه الهــوى فلا العيشُ يهنَا لي ولا المـوتُ أقرب
تسَمَّيتُ بالمجنونِ من ألمِ الهوى وصارَتْ بي الأمثالُ في الحيِّ تضربُ
فيا معشرَ العشاقِ موتوا صبابةً كما ماتَ بالهجران قيسٌ معــذَّبُ

وليست الغاية دراسة الظواهر النفسية أو الفكرية في الشعر الصوفي لأن ذلك يحتاج إلى متسع أكبر، وإنما إيراد هذه النماذج على سبيل الاستدلال على حس المأساة فيه وكيف كان هذا التوجه

(1) - مختار حبار، شعر أبي مدين شعيب، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص97
(2) - نفسه، ص97
(3) - أبو مدين شعيب، الديوان، ص61

الصوفي أداة للهروب والتعويض الوجداني مما ألم بالشاعر الجزائري المتصوف من محن جراء الغربة وغير الغربة.

****

ثانيا : الحنين وضبابية الانتماء

فموضوع الحنين يعد رِدفا لاصقًا بموضوع الغربة، فبقدر زيادة شدة الغربة يزداد مؤشر دفق عاطفة الحنين في نفس الإنسان المغترب، حتى أنه يمكن اعتبار تلك اللحظة التي يسيطر فيها الحنين فسحة لانفتاح الأسارير لبعض الفرح والأمل والتخفيف من حدة الألم، فعاطفة الحنين هي معادل نفسي قوي لمواجهة مواجع الإحساس بالغربة، فهما إذاً متلازمان في الحضور دائما ويختلفان في الينبوع العاطفي الذي يفجرهما.

فما الحنين في الحقيقة إلا تجليا ومظهرا ارتداديا للإحساس بالغربة، « فكلمة الحنين ومشتقاتها ومسمياتها ذات إيحاءات عاطفية تعبر عن شفافية ورهافة في الإحساس وتحمل في ثناياها الإشفاق، وتدور حول البكاء والطرب والشوق والرقة والحزن والفرح»[1]

فالمكونات الأساسية لموضوع الحنين « تتألف من بنية عميقة واحدة، شِقاها: (الشاعر- الوطن/ الأحبة)، والعلاقة بينهما علاقة: نزوح وغياب واغتراب). وهي علاقة توتر تؤدي إلى حفر هوة نفسية سحيقة بينهما، قبل أن يكونا، وتلك العلاقة بتوترها هي التي تلون مقومات الموضوعة بتلاوين من الكآبة والحزن والاغتراب وتضفي على الموضوعة شعريتها وأدبيتها.»[2]

ولما كان مفهوم الوطن والحنين إليه « يتشعب إلى مفهومات متعددة فإنه بالإمكان تقسيمه بدوره إلى أنواع كالحنين المادي والمعنوي والروحي [...] »[3]

ربما قد يقفز إلى الذهن أن المنهجية السليمة تقتضي ربط هذا الغرض بدراسة الغربة المكانية بيد أن الأمر غير متيسر لذلك موضوعيا في غياب النصوص التي تجسد موضوع الحنين عند كل الشعراء الذي شملهم مبحث الاغتراب باعتبارها نصوصا متفردة وحيدة لم نعثر لها على ردفها المناسب بل ولم نعثر على غيرها من شيء للشعراء أنفسهم وفي كل الأغراض، إلا ما تجسد عند الشاعر ابن حمديس الذي آل البحث إلا أن يؤثره بحصة الأسد من هذا المبحث بحكم وفرة المادة الأولية، ولكن بعد استعراض ما كتب لغيره من أنصبة.

---

[1] - عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص18

[2] - مختار حبار، شعر أبي مدين، الرؤيا والتشكيل، ص 94

[3] - محمد محمود، إيليا أبو ماضي، شاعر الغربة والحنين، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت لبنان، سنة 2003 ص 22

إذن فكما سبق الشرح في ذلك قد عانى الشاعر الحمادي من الغربة والابتعاد عن الوطن مدفوعا إليها ببواعث سبقت الإفاضة فيها، ورغم غياب النص إلا أن الغربة مهما أؤتي صاحبها من جلد، وأتيح له من أسباب الدعة والنجاح -وهو أمر نادر عند شعرائنا القدامى- فإن لواعج الحنين ولابد أنها قد قرصته بشدة، ووكزته لحظات الشوق والتوق إلى الأهل والأرض والذكريات الجميلة الغابرة كجرعة للتخلص من وعكاء الغربة « إنها لحظة الضعف الإنساني النبيل الذي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا »[1]

وقد يكون الحنين إلى الأهل والأحبة أول ما ينتاب الإنسان في غيابه ونأيه عنهم، حنين تفرضه الطبيعة الإنسانية وحميمية الرابطة الدموية والوشائج الأسرية قبل كل شيء، هذا ما نلمسه مثلا عند الشاعر ابن أبي الرجال لما غادر القيروان في مهمة إلى **"تاهرت":**[2] (من الطويل)

ولي كبِدٌ مكلـومةٌ من فراقكم أُطَامِنُها صبرًا على ما أَجَنَّـتِ [3]
تَمَنَّتْكم شوقا إليــكم صَبْـوةً عسى اللهُ أن يَدْنِيَ لها ما تَمَنَّتِ
وعيني جفاها النومُ واعْتادها البُكا إذا عَنَّ ذِكْرُ القيروانِ اسْتَـهَلِّتِ

فالشاعر لم يغره لقاء مدينته التي هاجرها منذ زمن طويل بالفرح، لأن ألفة القيروان وتركه أهله بها أفاضت مدامعه وألهبت شوقه بصدق عاطفي ملموس.وقد علق ابن رشيق على الأبيات بقوله « لو أن أعرابيا تذكر نجدا فحن به إلى الوطن، أو تشوق فيه إلى بعض السكن ما حسبته يزيد على ما أتى به هذا الحضري المتأخر العصر »[4]

هذا الأمر ربما قد يختزل مفهوم الوطن عند الإنسان في كونه أهلا وأنسا يألفه بالدرجة الأولى قبل أن يكون حيزا مكانيا ينتسب إليه، لأن الوطن كما يقول المنظرون يتحول إلى فضاء للغربة مضن في غياب الألفة والأنس. ولأن القيروان بالنسبة لابن أبي الرجال هي

---

(1) - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الحديث، ص173
(2) - ابن رشيق، العمدة،ج1 ،ص44
(3) - أجنت : أخفت وسترت
(4) - نفسه، ص44

أيضا جزء من الوطن لا تخرج عن الحدود الجغرافية لدولته التي ينتمي إليها حتى تملي عليه الشعور بالوحدة والعزلة.

ومن النصوص الرائعة التي تعكس معنى الحنين في أجل صوره قصيدة أبي الفضل ابن النحوي التي يتبجَّس منها فائض حنينه إلى مصر وهي من النصوص النادرة له قوله: [1] (من الخفيف)

أين مصْرُ وأينَ سكانُ مصرَ؟ بيننا شُقَّةُ النوى والبِعَـــادِ

حَدِّثاني عن نِيلِ مصرَ فإني منذ فارقتُه إلى الماءِ صَـــادِ

والرياضُ التي على جـانبيه واجْعَلاه من الأحاديـثِ زادِي

رقَّ قلبي حتى لقد خِلْتُ أني بين أيْدي الزُّوَّارِ والعُـوَادِ

ما تَراني أبكي على كلِّ رَبْعٍ ما تَراني أَهِـيمُ في كلِّ واد

روشنٌ[2] من رَوَاشِنِ النِّيلِ خيرٌ بعدُ من دِجْلةٍ ومن بغـدادِ

ومن القصرِ قصرُ شدَّادٍ ذاك المُـــشْرِفُ المُرْتقِي على سِنْدَادِ[3]

إن مصرًا لها معانٍ لَعَمْري قد تَأَبَّتْ على جميع البــلادِ

هذه الأرضُ إنمـا هيَ نـادِ مصرُ من بينها سراجُ النادِي

أَسْعِداني يا صاحبَيَّ على هـــــذا البُكا حاجتي إلى الإسـعادِ

هو شعر وجداني عذب رقيق ولا جدال، يتوهج بالشوق، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة، فيه صفـاء الدمع وحرارتـه، ورقة الحب وانكسـاره، ولهفة المشتاق الخائب، فيه من المبالغة ربما ما فيه.

لا شك أنها تجربة فنية متميزة بالبعد الوجداني الصادق والأسلوب السلس المتأنق والتوظيف الناجح للصورة على المستوى البلاغي، لكن بأي خلفية يمكن فهم موقف ابن النحوي من مصر وقوله فيها الذي يتفجر حنينا ممزوجا بالغبطة والتوق إلى ذلك الزمن؟ وهل يمكن أن يكون هذا مناقضا للقول السابق؛ أن مصر كانت فضاء حزن للشعراء الجزائريين الذين هاجروا إليها وعادوا بأمرّ التجارب؟

---

[1] - الأصفهاني، الخريدة، ص325

[2] - الروشن :الجدول

[3] - السنداد: قصر المنذر الأكبر

الاعتقاد في القضية أن الأمر لا هذا ولا ذاك، فتواجد ابن النحوي بمصر كان مرورا عابرا ليس إلا، ولربما صادف في ذلك المرور ما سر نفسه من تكريم، فإعجابه بأرض مصر وإشادته بها كما يظهر هو إعجاب السائح المستجلي لمواطن الجمال الطبيعي، وليس إشادة المقيم المستديم.

ولكن الذي استحضر واستدعى هذه الذكرى الجميلة بأرض القلعة أو في غيرها من الأمكنة التي استوطنها هو الحاضر المؤلم والمعاناة التي سجلت مأساته وتمظهرت بجلاء في قصيدة المنفرجة كرد فعل نفسي، طبيعي جدا فيه أن يستذكر المرء لحظات السعادة في ساعة الضيق والضعف الإنساني.

ولأن الضياع في ربوع الوطن ضياع ما بعده ضياع، كما سبقت الإشارة فيما مضى من البحث، يصبح الانتماء شعورا مشوبا بالضبابية والتماس انتماء جديد، يغري على التشبث بمعنى الحياة والوجود، معادل يفرض نفسه بقوة على الإنسان لتحقيق التوازن النفسي والاسترخاء من القلق ولحظة الضياع.

وعندما نصل إلى تجربة ابن حمديس[1] نكون على أعتاب تجربة متفردة في موضوع الحنين إلى الأوطان ورسم الفجيعة على ضياعه، وخاصة في قصائده التي سميت بالصقليات « وأعلاها درجة قصائده الصقليات التي تتجلى فيها قوة الحنين والتفجع على ضياع الوطن، وهذا اكبر موضوع شعري عالجه شعراء صقلية والقيروان والأندلس، ويتميز عليهم ابن حمديس جميعا بأن إحساسه بالوطن قوي الجذور راسخ لا يموت [...] وليس بين شعراء الأندلس والقيروان من عاش على ذكرى وطنه كما عاش ابن حمديس ».[2]

---

(1) - قد لا تبرز جزائرية الشاعر في هذا المقام لكنها تظهر أكثر في موضوعات أخرى كالوصف الذي أبدع فيه وتغنى ببجاية موطنه الأخير الذي دفن به.

(2) - إحسان عباس، مقدمة ديوان ابن حمديس، ص17

كان الرحيل هاجسا في ذات ابن حمديس، ذات قلقة مأزومة يؤرقها الحنين ويرهقها الوعي بالحاضر الاغترابي وثقل الوجود، وبإخفاقها عن الخروج من المأساة والتحرر منها على الرغم من بحثها الدائم عن المخرج، يكون اللجوء للشعر كوسيلة للتطهر من درن المأساة منفذها الوحيد.

لم يستطع الشاعر أن يتوب عن الشوق أو يستسلم لليأس، ولم يقوَ على التجمّل بالصبر والانغماس في دورة الحياة **ببجاية،** بالرغم من كل البدائل المتاحة لانتماء جديد، فكان طيف **صقيلة** حاضرا دوما في مخياله منذ يوم الفراق:[1] (من المتقارب)

وراءك يا بحـْـرُ لي جـنـةٌ لَبِسْتُ لِنعيمٍ بهاَ لا الشّـقاءَ

إذا أنا حاولتُ منها صباحًا تعرَّضْتَ من دونـها لي مساءَ

فلو أنني كنتُ أُعْطَى المُـنى إذا مَنَعَ البحرُ منها اللقــاءَ

ركبتُ الهـــلالَ به زورقًا إلى أن أُعانقَ فيها ذُكَـــاءَ

يكشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، ويبدو الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل مع مرابع النعيم، ومشدودا إلى ضلال الماضي شدا لا يثنيه عنه شيء من الحاضر.

فالحنين إلى الوطن إحساس ينمو مع الإنسان منذ أن يبدأ في إدراك معنى الأرض ومعنى الانتماء، ويبدأ في رسم دروب الحياة فيها، فكلما ازداد عطاء الأرض ازداد التلاحم بها، فقد وهبت صقلية أجمل الأيام للشاعر هي موعد ميلاده وأيام طفولته وشبابه، ولم تبخل عليه بشيء من مباهج الدنيا من جاه وغنى وحب، وفجأة يقتلع من هذا الفضاء عنوة ويرغم على الرحيل، وفجأة يغيب هذا الوطن برمته وإلى الأبد، فهذا أمر يمكن أن نسوغ به إسراف الشاعر للحنين بهذه "المازوشية" ودوامه على إدمان حب الوطن الأول وعدم التعاطي بهدوء مع الوطن الجديد؛ لأن الغربة أضحت انتماءه المفروض الذي لا يتزحزح، رفَضَ فيه التصالح مع الحياة والخضوع والانكسار أمام مسارها الطبيعي، وهو ما يمكن تسميته

---

(1) - ابن حمديس، الديوان، ص4

بثنائية الرفض والقبول عند الشاعر، قبول لفرصة النجاة والحظ بمرافئ بجاية، ورفض لمصيره المغترب الذي أفقده التوازن:[1] (من المتقارب)

ذكرتُ صِقَـــــيَّةَ والأَسَى يُهَيِّجُ للنفــسِ تَذْكارَها

ومنزلةً للتَّصــابي خَــلَتْ وكان بنُو الظَرف عمّـارَها

فإن كنت أُخْرِجْتُ من جنــةٍ فإني أُحَـــدِّثُ أخبارَها

ولولا ملوحةُ ماءِ البُـــكا حَسِبْتُ دموعيَ أنهــارَها

ضحكت ابنَ عشرينَ من صبوةٍ بكيت ابنَ ستِّيــن أوزارَها

هكذا بدت الذات الشاعرة ذاتا باكية استعذبت ماء بكائها، أثقلتها المشاعر وغلبها الحنين وأرمضتها اللوعة، فكان موقف الذكرى يثير الإشفاق، وعقد المقاربة بين ماضيها وحاضرها يزيد من توهج المأساة، فكأن الشاعر يحيا في دائرة مغلقة كبؤرة تلتحم فيها نقطتا البداية والنهاية.

وما يزيد من وجع الشاعر أن يتناهى إلى سمعه أن مواطن الطفولة صارت مرتعا للغرباء، وأن قبور الأهل تدوسها أقدام العلوج الهُمَّج، وأن بيوت الله أقيمت كنائس للغازين. وفوق كل ذلك فإن طريق العودة موسوم باللاعودة:[2] (من الطويل)

أَعاذلُ دَعْني أُطْلِــقُ العَبْرَةَ التي عَدِمْتُ لها مِنْ أَجْمَلِ الصَبرِ حابِسَا

فإني امرؤٌ آوِي إلى الشــجَنِ الذي وجَدْتُ له في حَبَّةِ القلبِ ناخِسَا

لَقَدَّرْتُ أرضي أن تعـودَ لقومِـها فساءتْ ظنوني ثم أصبحْتُ يائسَا

وعزَّيتُ فيها النفسَ لما رأيتُـــها تكابد داء قاتلَ السـمِّ ناحِسـا

وكيف وقد سِيمَتْ هوانًا وصَــيَّرَتْ مساجدَها أيدِي النصَارى كنائسَا

هذا البوح الموجع الحزين لم يفلح في تبديد ليل غربته القاسي، فظل جرحه النازف مفتوح الشفة وظلت صقلية ضلعا مكسورة في خاصرته، ولأن غربته ليست غربة عادية،

---

(1) - نفسه، ص183

(2) - نفسه، ص274

غربة شهور أو سنين، لكنها غربة الأفول والغروب، لذا ظل الشاعر مصلوبا على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه إلى الأبد.

فالباعث إذاً على هذا الإحساس المأساوي بالاغتراب هو غياب **صقلية** وضياعها أبديا لتسكن وجدانه ذكرى جميلة وتتغرس في حلقه غصة، كعود الشجا استعصى عن الشفاء:[1]
(من الطويل)

إذا عَدَّ من غابَ الشُّهورَ لغربةٍ عددتُ لها الأحقابَ فوقَ الحقائبِ

فليس بعد ذلك من أجل التخفـيف سوى الاغتراف من الماضي الذي جمعه بـــها، يستذكر في لحظات البوح مشاهد الطفولة بين الديار والأهل والأحبة، ويصور بحميمية فياضة صقلية وبهاءها وأناسها وطبيعتها الخلابة، طبيعة وحدها كفيلة بأسر الألباب إليها، بل ويعيد في أحايين كثيرة رسم مغامرات الشباب وتجارب الحب، ومجالس اللهو.

وماضي الشاعر هو الآخر ماضٍ حزينٌ، تسكنه المنغّصات، وتهب عليه رياح الاغتراب من كل الجهات ولكنه -ربما - يوهم نفسه أن فيه مأوًى يلتجأ إليه في وحشة الحاضر، لأن الخروج كان إجباريا من **صقلية** وربما غنم حياته من الهلاك كما كان كذلك يوم خروجه من إشبيلية.

فغرام **"ابن حمديس"** بصقلية أشبه بقصة حب أسطورية خالدة من تلك القصص التي تروى عن شعراء الحب العذري وما رصدته من تجارب فنية رائعة.

هكذا يهرب الشعراء من حاضر قاس أثقل عليهم بغربة عزلتهم عن مجتمعهم وعن ذواتهم حينا آخر إلى ماض، قد يجدون فيه ما يخففون آلام الغربة، ويلطف من قساوتها مهما كان عسْف الماضي وحجم عذابه.

ولا نغادر هذا المبحث قبل العبور إلى تجربة الشاعر الجزائري الصميم أبو عبد الله محمد بن حماد(توفي سنة 628 هـ) حينما أدركه حنين جارف إلى مدينته بجاية وهو مرتحل عنها، يقول فيه:[2] (من الطويل)

ألا ليت شعري هل أبيــتَنَّ ليلــةً بوادي الجوَى ما بين تلك الجداولِ

---

(1) - نفسه، ص30

(2) - مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، ص262

وهل أسمعَنَّ تلك الطيورَ عشيــةَ تُجاوبُ في تلك الغصونِ البلابلِ

وهل أرِدَنَّ عينَ السلامِ[1] على الصدى فأبرَد من حرِّ الضلوعِ النواهـلِ

وأنظر طيقانَ المنارِ مطــلةً على الواجناتِ الزاهراتِ الخمائلِ

كأنَّ القبابَ المشرفاتِ بأفْــقه نجومٌ تبدتْ في سعودِ المنــازلِ

فإن ثنت الأيامُ عنها أعنَّــــني وأنزلنني في غير تلك المنــازل

فصبرٌ جميلٌ غيرَ أنَّ صبــابتي ستبقى بقاءَ الطالعات الأوافــلِ

فالأسئلة الملحة في القصيدة تدل على التوتر والاضطراب، فترجمته لم تحلنا إل شيء ذي بال، يفسر سبب غيابه وحنينه إلى مدينته، غير أن الاستنتاج من خلال وقوفه على القلعة ورثاء ملكها وزوال أمجادها، يترجم جزءا من حياته الخفية، التي بنيت على الترحال والهجرة كعالم أو طالب علم، يغيب فيها سنوات، تكون كفيلة لتعصف بالذات، وتوصلها وجدانيا بمسقط الرأس.

****

[1] - عين السلام: اسم لمكان أو منبع قرب القلعة

ثالثا: الموت / التواصل الوجداني

فالموت كظاهرة لازمة للحياة وقدر محتوم، يسير معها جنبا إلى جنب، لا يفتأ في كل مرة، يذيق الإنسان من مرارته، ويبعث فيه الإحساس بالألم واليأس، بل وأحيانا الضياع والحيرة عندما يستقصد منه عزيز، كان يأنس وحدته، ويواسي غربته.

فالشعر -ولا ريب- أجمل من صور لنا جراحات القلوب، رغم كل الأدوات الأخرى التي عبر بها الإنسان عن فجيعته، لأن الموت لما اقترن بالإبداع الشعري في تاريخ أدبنا العربي، قد تحول في تلك اللحظات إلى حكمة بالغة أو نظرة فلسفية عميقة، أو ترانيم حزينة لا زالت المقامات المناسبة تستحضرها كل مرة.

فصوت الموت وصورة الخراب، كانا حاضرين دائما وبوفاء نادر في تأليف المشهد التراجيدي في الشعر الجزائري القديم، فما تبقى من التجربة الشعرية من الزمن الحمادي حافل بمحطات للبكاء والحزن، استوقفت الشاعر عنوة وسقته من مرارة الإحساس ما يؤلم نفسه، ويمزق جدار فؤاده، ويثري رصيده المتضخم من المحن والإحباطات.

إن الناظر بعمق إلى مسار الإبداع الشعري في تلك الفترة -على قلته- لا يخرج في الغالب إلا بانطباع؛ أن الحياة قد عبّدت هذا المسار بلغة المأساة وترانيم الحزن، فإضافة إلى ما سبق ذكره من الظروف الخاصة التي عصفت بالشاعر الحمادي وصنعت تمزقه واغترابه، استدرجته أيضا خطوب الحياة وريّب الدهر-كغيره من بني البشر- للاستزادة من سننها والعَبّ ملء اليدين من مناهلها.

فتفاعل الشاعر الجزائري القديم مع مأساة الموت والدمار تشكل في موضوعات مختلفة اصطلح عليها بالمراثي أو الرثاء، فإن كان هذا التفاعل أصدق ما خلد لنا الشعر العربي من عواطف وأحاسيس، إلا إن هناك دائما تميزا قد يصنعه المغربي القديم بوجه عام في هذا الموضوع.

أما درجة التفاعل وما تمخض عنه من تشكيل فني -حيث تكون العاطفة أقوى العناصر وأهمها في بناء العالم الداخلي لهذا التشكيل- فيخضع « لمستوى علاقة الشاعر بالمرثي، ودرجة المصاحبة، ومستوى حالة التواصل الوجداني، ونوعِ الدخول في عالمِ الراحل بشيء

من التوحد والمشابهة أحياناً، وعرضِ نماذجَ من الذكريات، تصوَّر طبيعة التدفق العاطفي صوبَ المرثي». [1]

فعلاقة الشاعر بالمرثي في الشعر الجزائري القديم -كمثيله في الشعر لعربي عبر العصور- تلونت في أنواع ومستويات مختلفة، بين العلاقة الأسروية وصلة القرابة، أو العلاقة الحميمية وما مثلته من تواصل وجداني بين الطرفين خارج النوع الأول من القرابة، أو العلاقة المكانية وهو ما تجسد في ذلك النوع الذي أبدع فيه الجزائريون وكان لهم السبق فيه في المغرب الإسلامي وهو بكاء المدن والممالك الزائلة.

وربما تلك التصنيفات المتراكمة من الموروث تحيل البحث إلى ما اصطُلح عليه بالرثاء الخاص والرثاء العام، فالتصق الصنف الأول بكل شعر الرثاء الذي يعكس صلة القرابة بين الشاعر والمرثي، بينما ارتبط الثاني ببكاء الأعيان والأشراف والملوك. إضافة إلى بكاء المدينة الجريحة بنكبتها.

ومن هنا يرتسم الموت كباعث للحس المأساوي عند الشاعر الجزائري -كغيره- ورافدا تشكل –موضوعاتيا- في تلك النصوص الرثائية الصادقة التي عبرت عن فيض الحزن الحقيقي، وهي النصوص التي تم اختيارها كنماذج بالاستناد إلى مقياس الصدق في العاطفة، لأن الحقيقة الساطعة أيضا -وكما سبق القول في موضع أخر من البحث- أن شعر الرثاء مثل المدح تماما كثيرا ما استجمع معه وحصل لنا آثارا هي أقرب إلى النفاق والتزلف، خاصة عندما يكون الشاعر محكوما في القول بعلاقة الاسترزاق والتقرب من ذوي الجاه والسلطان، فنجد النص حينها متدثرا برداء الجفاف والتكلف، عاجزا عن إيصال تأثير موت الفقيد في صاحبه، وتكون المسافة بين الموضوع والمتلقي نائية بعيدة لا يغري النص على قطعها أصلا.

ففي الشعر الحمادي إذا أسقطنا ما تبين أنه تزلف وجفاف إلى جانب ندرة النص الشعري أصلا، يكون هذا الباعث المتدفق حزنا قد انزوى عند قلة من الشعراء مثل ابن حمديس وابن رشيق، إن لم يكونا متفردين عن غيرها في هذا البوح.

---

[1] - يوسف مصطفى، البنية الفنية في قصيدة الرثاء عند الشاعر حامد حسن، مجلة الموقف الادبي، العدد413، سبتمبر، ص2005

وعندما يذكر الصدق العاطفي في شعر الرثاء، لا ريب وأنه يزجي الذهن عنوة إلى النوع الأول في غالب الأحيان، لأن بكاء الأحبة من ذوي صلة القرابة ناشئ عن عاطفة من أصدق العواطف الإنسانية وأخلدها ولأن المرء أبعد ما يكون لحظتها عن حاجات الدنيا ومطامعها، وعندما نسقط هذه المعاني على الشعر الجزائري القديم ينتصب الشاعر ابن حمديس هرما متميزا متفردا فيه كما تفرد في ويلات الغربة والحنين.

ونكون هنا أمام إنسان شاعر تضافرت عليه محن الدنيا، وتفرعت لديه بواعث المأساة، فنلاقيه في ديوانه صبا من الحنين مغترفا من مياسم الغربة ملتاعا من قرصات المنون إلى أقصى حد، فهو بوعيه وبما يملكه من ملكة الحس لا تفارقه المناسبة الأليمة إلا و يولد النص مشحونا بعواطف الألم والأسى، رغم أن الإحساس بالغربة لا يفارقه أبدا في كل موقف إبداعي.

فنادرا ما كان حاضرا ساعة توديع الأحبة، بل تترى عليه أخبار النعي وهو ناء يقطع فيافي الضياع، وهو ما يضاعف عنده الإحساس بالضياع، لأن النظر إلى وجه العزيز الفقيد قد يخفف من لوعة الفراق الأبدي، ويدفع إلى الاستكانة والرضى بالقدر في آخر الأمر كقضاء يجمع بين بني البشر. وهو القائل في المعنى:

وكم طوى الموتُ دوني من ذَوي رحِمي وما مَقَلْتُ لبعدي عنهم أحـدَا(1)

أو قوله وهو يختصر محنته على وجه العموم: (2)

كل يوم مودِّع أومـــودَّع بفراق من الزمان مُنـــوَّعْ

فانقطاعُ الوصالِ كم يتمـــادى وحصاةُ الفؤادِ كَمْ تتصَـــدَّعْ

ليت شعري هل أَرْتَدي بظـلامٍ لا يَرَانِي الضياءُ فيه مـرُوَّعْ

فبنارِ الأسَى يُحرَّقُ قـــلبٌ وبماءِ الهوى يُغرَّقُ مدمـــعْ

(1) - ابن حمديس، الديوان، ص 171 . مقلت : نظرت ورأيت

(2) - نفسه ، ص304

وإذا خصصنا تجاربه التي كان الموت غيها إحدى محطاتها، يكون أول نعي وصله لذوي رحمه، وهو هارب من صقلية غير مودع، هو نعي والده، الوالد أعز الناس إلى الناس: [1] (من المتقارب)

سقى الله قبرَ أبي رحمـةً فسقياه رائحــةٌ غـاديـه

وسيَّر عن جسمـه روحَـه إلى الروح والعيشة الراضيه

أتاني بدارِ النوى نعيُـه فيا روعةَ السمعِ بالداهيـهْ

بدارِ اغترابٍ كأنَّ الحيـاةَ لذكرِ الغريبِ بها ناسـيه

ونُحتُ كثكلى على ماجـدٍ ولا مسعدَ لي سوى القافيهْ

وما أنسَ لا أنسَ يومَ الفراقِ وأسرارُ أعينـنا فاشـيه

ومَرَّتْ لتوديعنا سـاعةٌ بلؤلؤِ أدمُـعِنا حالـيْه

ولي بالوقوفِ على جمـرِها إنضاجُه قدمٌ حافـــيهْ

ورحْتُ إلى غربــةٍ مُرةٍ وراحَ إلى غربةٍ ساجيهْ

وإني لَذُو حَزَنٍ بعـــده شؤونُ الدمعِ له داميــهْ

بكيت أبي حقبةً والأســى عَلَيَّ شواهـدُه باديـه

وما خَمَدَتْ لوعةٌ تَلـتَظي ولا جَمَدَتْ عبرةٌ جاريـهْ

فالنص يتدفق إحساسا بنوازع إنسانية جمة، يمتزج فيها روع الموت واستذكار لوعة الخروج من ديار الأهل ساعة الفراق، ولوعة البين والغربة، فالمحن شيبت الرأس وأوهنت العظم في جسد ابن حمديس، أو هكذا يتخيله مستطلع قصائده، والشاعر رغم كل ذلك لا ينسى إيمانه بناموس الحياة والموت في الكون، مسلما بفلسفة عقائدية في النص ذاته أو في غيره، تستند إلى عقيدته الإسلامية الصحيحة، وقد يكون خيارا ليس بعده خيار آخر أمام سطوة الموت وجبروته الذي لا حيلة للمرء بدفعه:

رأيـتُ الحِمامَ يُبيدُ الأنـاَم ولدْغتُــه ما لها راقـيهْ

وأرواحُنا ثمـــرات لـهُ يَمَدُّ إليـها يدا جانيـــهْ

---

[1] - نفسه، ص 522

وكل امرئٍ قد رأى سمـعه ذهابا من الأمـم الماضيه

فالبحث أمام شاعر يلح الموت عليه إلحاحا منذ البداية قاصدا أقرب الناس إليه دائما، فبعد والده يأتيه نعي ابنته، ونعي ابنه، والكثير من أقاربه، وفي كل مرة يتصبر ويمني النفس بالعودة لعله يمقلهم للمرة الأخيرة.

ففي رثاء ابنه أو حفيده، يتقاطع فيه مع كثير من المعاني الفلسفية، التي نجدها عند الشعراء الفلاسفة والمتزهدين بإحساس صادق وعقيدة سليمة، يحاول أن يصنع لنفسه متكأً للتوازن النفسي والعاطفي، حتى لا يقع فريسة الهم وبراثن النهاية والتشبث ببصيص أمل الحياة، الذي يبقى وميضه يشع داخل الإنسان المؤمن. [1] **(من الخفيف)**

خطبٌ يهزُّ شواهقَ الأطـوادِ صدعَ الزمانُ به حصاةَ فؤادي

ومصيبةٌ حَرُّ المصائبِ عندـها يرد بحرقتِها على الأكـــبادِ

وكأنَّـها الأحشاءُ من حسراتِـها يَجذبْنَ بين براثنِ الآســـادِ

هذا الزمانُ على خلائقِه الـتي طوتِ الخلائقَ من ثمـودٍ وعادِ

لم يبقَ منهم من يشب لقـره بيديه سِقطًا من قـــداح زناد

يَفنى ويُفني دهرُنا وصروفُــه من طارقٍ أو رائحٍ أو غـــادِ

والناس كالأحلامِ عند نـواظرٍ ترنو إليهم وهــي دارُ سـهادِ

دنيا إلى أخرى تنقّل أهلـها هل تترك الأرواحُ في الأجسـاد

إني امروٌ مما طُرقت مـهيدٌ[2] بفـراقِ أهلـي وانتزاحِ بلادِي

أودى الغريب بعلة تعــتاده بالكرب وهي غريبـــة العواد

اصبرْ أبَا الحسنِ احتسابَ مسلمٍ لله أمرُ خواتمٍ ومبــــادِي

فلقد عهدتك والحوادث جمـة وشِدادُهُنَّ عليك غيرُ شـــدادِ

أَوَليس إبراهيم نجـل محمد بالدفنِ صارِ إلى بلًى ونفـــادِ

فتأسَّ في ابنِك بابنـه وخلالِه تَسْلُ ُكْ بأسوتِه سبيلَ رشـادِ

---

(1) - نفسه، ص119

(2) - مهيد: مروع مفزوع

فعلى الرغم من هول الخطب وعظيم المصاب وكبير الحسرة في فقد نسله، فهو يتأسى بمن أصابهم الموت بسهامه، ولم يجعل بين الهامات والمنازل درجات، فكلٌّ إلى البلى والنفاد.

وعندما يبتليه بابنته، يستجمع أحزانه، قائلا[1]

أراني غريبًا قد بكيتُ غريبةً   كلانا مُشوّقٌ للوطنِ والأهـــلِ

بكتني وظنَّت أنني مِتُّ قبلُها   فعشتُ وماتتْ، وهي محزونةٌ، قبلِي

فخلاصة القول في شخصية ابن حمديس في تعاطيه مع الموت أنه وبرغم تلك المرارة التي سُقِي بها، لم يفقد إيمانه بالقضاء والقدر أو أنه على الأقل سلم بهما تسليم المؤمن بالعجز أمامهما، ولم يخرج عن ما توارثه وتعلمه من دينه الإسلامي، وبجمالية شعرية نقل عمق وعيه بنواميس الحياة، وعبر عن إحساسه الصادق في أجمل ما يمكن أن يكون عليه شعر الرثاء الخاص، متأثرا كثيرا بالتركة الشعرية في هذا الإطار وبخاصة التي اقترنت بالزهد والنظرات الفلسفية من قبيل تلك التي نلقاها عند المعري وأبي العتاهية، وبكر بن حماد التاهرتي.

وما سبق في توصيف الرثاء عنده لا يعني خلو ديوانه من الرثاء العام أو رثاء الأعيان والأمراء، بل على العكس من ذلك، فالديوان يحتوي الكثير من تلك القصائد التي أبّن فيها الأمراء والأعيان عندما استوطن بجاية وأصبح مواطنا فيها، يواكب قصور الأمراء وأحداثها، غير أن البحث استقصى من ذلك الزخم ما رآه يخدم الموضوع كحس مرهف صادق بعيدا عما يمكن أن يعتريه من إسفاف المناسبة وثقلها المعنوي على الشاعر.

وربما قد يكون من المغالاة رفض الرثاء العام خشية خلوه مما يكمن أن يكون إنسانيا بحتا، لأن الحكم السابق قد يناقضه وجود نصوص في هذا النوع من الرثاء في تاريخية شعرنا العربي، زاخرة بالحس الإنساني الفياض صادقة العبرة واللوعة، وعلى وجه الدقة إذا كان الفقيد من أصحاب الفضل والعلم لا يملك من السلطان إلا قدرَه وعلمه بين الناس،

---

[1] - نفسه ص366

وهذا ما يمكن الوقوف عليه أيضا في شعرنا الجزائري القديم عند الشاعر ابن رشيق في تجربة، تحمل في طياتها أكثر من قراءة نظرا للظروف التي أحاطت بتلك التجربة.

يموت قاضي المحمدية الطاهر بن عبد الله بعد زمن طويل عن ترك ابن رشيق بلدته إلى القيروان، يصله نعيه، فيهتز للخبر راثيا مؤبنا كأنه يعزي نفسه، فما الذي يحمله على الفعل؟ في نص جميل وفق تلك المعايير النفسية السابقة، من صدق وحس سام، إذا ما قورن بتلك النصوص التي رثي فيها الأمراء الصنهاجيين الذين كان الشاعر يربع في بلاطهم كالمعز بن باديس وابنه تميم. فيقول في رثاء القاضي: [1] (من البسيط)

العفرُ في فمِ ذلك الصارخِ الناعِي ولا أُجِيبَتْ بخيرٍ دعوةُ الداعـي

فقد نعى ملءَ أفواهٍ وأفئِـــدةٍ وقد نعى ملءَ أبصارٍ وأسمـاع

أمّا لئنْ صحَّ ما جاء البريدُ بـه ليكثُرَنَّ من الباكين أشياعِـــي

يا شؤمَ طائرِ أخبارٍ مبرحــةٍ يطير قلبي لها من بينِ أضلاعِي

ما زلت أفزع من يأسٍ إلى طمعٍ حتى تربَّعَ يأسي فوقَ أطماعـي

فاليومَ أُنفقُ كنزَ العمرِ أَجْمَعَـه لَمَّا مضَى وَاجِدُ الدنيا بإِجمَاعِ

توفي الطاهرُ القاضِي فوَا أسفًا إن لم يُوَفَّ تباريحي وأوجاعِي

فللديــانةِ فيه لُبسُ ثاكـلة وللقضاءِ عليه قلبُ مُلـتاعِ

فابن رشيق في هذه الحميمية الممزوجة بالأسف والأسى في تفاعله مع موت رجل لم يره منذ مدة طويلة -ربما تنسي البعض روابط إنسانية كثيرة- يؤكد ارتباطه بوطنه وبره بأهل بلدته، فلم يذكرهم بسوء كما يقول أبو رزاق[2]، وأن الإحساس بالوحدة والغربة كان هاجسا يقض مضجعه، وهو ما جعله يتفاعل مع جزء من ماضيه بحفاوة بالغة حتى وإن عاد إليه هذا الماضي في صورة الموت، ليخلع عليه بدوره من آيات الحزن والتأبين ما يثبت تفاعله مع النبإ وحنينه إلى مسقط الرأس، وليفتح له نافذة للتواصل الوجداني مع ذلك الماضي من حياته، وكأننا به يستعيض به عن حاضره الأليم. فقد لا يكون موت القاضي في

[1] - ابن رشيق، الديوان، ص98

[2] - أحمد أبورزق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص216

حد ذاته هو ما أثار شجنه، وإنما ربما يكون ذلك مثيرا قويا، حفز ذاكرته لاستحضار ذكريات شبابه المهدور، وبالتالي تزدوج عنده المناسبة بين فقدان وجه ألفه كمعلم له سابقا وحضور الإحساس بالغربة في تلك اللحظة، فولد في داخله حسا مأساويا بواقعه، يلمس في النص بعمق.

والجدير بالذكر أن ديوان ابن رشيق خلا تماما من الرثاء الخاص الذي يرتبط بعلاقته الأسروية[1]، ما يفسر غياب الكثير من جوانب حياته الخاصة عند تتبع كتب التراجم؟ فهل يكون ابن رشيق قد نشأ وعاش ومات وحيدا دون أهل؟ الأمر محتمل، لأن قطيعته الأبدية لبلدته المحمدية دون رجعة لا يفسره سوى وحدته، مما يؤكد -ربما- فرضية سابقة في قراءة الماجن من شعره. أم أن الموت لم ينزل بأقاربه حتى غاب في شعره. أمر قد يكون مستبعدا.

ولا يستحضر الشاعر، أي شاعر، الموتَ عند مناسبة الفقدان فحسب، بل يكون أحيانا خلاصة للتأمل في الحياة ونظرة عميقة إلى الوجود المحيط به. لتتجلى في النهاية رؤًى إبداعية في قوالب الحكمة والزهد، فلم يخلُ الشعر الجزائري من هذه النظرات التي كساها بثوب العقيدة والتدين، وكثيرا ما ارتبطت هذه النظرات أيضا بفن الرثاء وتمحورت بين ثناياه كغرض أساسي منه، فلعل العودة إلى النصين السابقين لابن حمديس يجلي هذا المفهموم.

ويمكن إضافة بعض النماذج لتدعيمها كقول الشاعر القلعي الطبيب: [2]

يا ربُّ سهِّلْ لي الخيراتِ أفعلُها مع الأنامِ بموجودي وإمكـــاني

فالقبرُ بابٌ إلى دارِ البقــاءِ فمن للخيرِ يغرسُ أثمارَ المنَى جــانِ

وخيرُ أنسِ الفتى تقوًى تصـاحبُه والخيرُ يفعلُه مع كلِّ إنســـانِ

يا ذا الجلالةِ والإكرامِ يا أمــلي أَخْتِمْ بخيرٍ وتوحيـــدٍ وإيمانِ

إن كان مولايَ لا يرجوك ذو زللٍ بل من أطاعك، من للمذنب الجاني؟

[1] - لم تذكر كتب التراجم شيئا عن حياته الأسروية الخاصة.لا عن هجرته، ولا عن استقراره في القيروان، ولا عن انتقاله إلى صقلية، ولم يرد في ديوانه سوى مقطوعة في رثاء جارية توفيت وهو في الطريق إلى صقلية.

[2] - صلاح الدين خليل الصفدي، نكث الهميان في نكت العميان، نشر الموقع الالكتروني، ص 221

فالأبيات رغم أنها تدعو إلى فعل الخيرات والتقوى وتدخل في باب الزهد، لكنها لا تخلو من خلفية تغترف من عاطفة الإحساس باليأس، والهروب من الحياة. أمر في ذاته قد يقرأ من جهة ثانية في باب الوعي بضيق الوجود، لمرجعية لن تعدو أن تكون دينية عميقة ، وفي أسوأ الحالين هروبا من محنة الغربة التي كابدها الشاعر في المحمدية برفقة الشاعر ابن النحوي كما سبق الذكر.

بهذا المفهوم البسيط حاول البحث قراءة النماذج التي كان الموت أحد البواعث المؤلمة الأساسية في تشكيل موضوعات الحس المأساوي عند الشاعر الجزائري على الزمن الحمادي، دون ادعاء حضور النظرة الوجودية المتسمة بالقلق الوجودي والتشاؤم من الكون وما شابه ذلك من أفكار في المشهد الثقافي بوجه عام، فهي بعيدة عن التفكير السائد في هذا العصر لأن التفكير الفلسفي في حد ذاته كان يعد كفرا، والحصار المضروب عليه والمطاردة الشديدة لأصحابه لم يكن يسمح ببروز أي مسار من هذا القبيل، وما محنة ابن عربي والغزالي وابن النحوي إلا أمثلة على ذلك.

أما القسم الثاني من الرثاء العام المنيط ببكاء المدن والممالك الزائلة يفرد البحث له مبحثا مستقلا لتميزه عن القسم الأول في العلاقة، لأنها ستتحول إلى علاقة مكانية بحتة ولتميز الشاعر المغاربي في هذا النوع بالذات.

****

رابعا: المدينة "ذاكرة الوجع"

لم يكن استحضار ذاكرة المكان، أو المدينة تخصيصا في الشعر الجزائري القديم منحصرا في مقامات الغربة والحنين وحسب، ولكن كثيرا ما انتصبت المدينة هَرَمًا في مدونة الفجائع عند الشاعر العربي بوجه عام والشاعر المغاربي بشكل خاص، وسجل بحس مأساوي فائق هزائم مدينته وانكساراتها وما لحق بها من كوارث وخراب.

فإذا كانت عظمة الرزية بضياع الأندلس وما صاحبها من فيض إبداعي وزخم فني راق، قد طغت على غيرها من الفيوض الإبداعية بالأقاليم الإسلامية الأخرى، فإن هذا الطغيان لا يجب أن ينسينا في هذا السياق أن الشاعر الجزائري قد أسس قبل قرون لتلك البنية الفنية المعروفة في قصيدة بكاء المدن التي يمجد بها تميز الأندلسيين في فن الشعر.

فقد احتفى الشاعر الجزائري بمدينته وواكب محنتها ونكبتها كما فعل شعراء **"طبنة"** و**"تاهرت"** بعد خرابهما على أيدي العبيديين سنة 296 هـ.

فبكاء المدن « تعبير عن حس شعري مأساوي بتاريخ الفجيعة الحضارية عبر مشاهد الفتنة والموت والحصار والخراب، الضياع والاحتلال التي عرفتها الحضارة العربية واختزلتها القصائد في دموع وآهات، ذكريات وأحلام وإيقاع حزين »[1]

والشعر الحمادي في إحدى زواياه كان ذاكرة حزينة ومرآة بائسة لوجه المدينة المقهور بتجاعيد النكبة والخراب، فما تعرضت له المدينة الجزائرية من محن لم تتعرض له غيرها من مدن الشرق والأندلس حتى في عز ابتلائها بالغزو الصليبي، فعندما نستقرئ تاريخها إبان الصراع بين الإخوة الأعداء –المسلمين- يصعب توصيف شغف القادة العسكريين المنتصرين بتحطيم كل ما يرمز إلى المدينة وإبادة أهلها أو تهجيرهم عن بكرة أبيهم، فما تعرضت له **"طبنة"** و**"تيهرت"** و**"بسكرة"** و**"المحمدية"** و**"القلعة"** و**"أشيرّ"** و**"تلمسان"** و**"القيروان"** وكثيرة غيرها من المدن في فترات متقاربة قد دون بالسواد مصيرها المشؤوم ومسح بعضها من على وجه البسيطة إلى يومنا هذا.

---

[1] - إبراهيم رماني، المدينة في الشعر الجزائري الحديث -الجزائر نموذجا،1925-1962، ط2، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 1999 ص28

والمقصود بالذاكرة « ما كتبه الشعراء لتخليد مآثر المدن ورثاء أطلالها واسترجاع ماضيها، أو عبروا عنه في غربتهم عن الوطن وحنينهم إليه، هو الشعر الذي حاول أن يبقى وفيا للمدينة في تاريخها العام والخاص » [1]

فمن الذواكر الحزينة التي فاضت فجيعة وإحساسا بالمأساة في الشعر الجزائري القديم قصيدة ابن رشيق في رثاء القيروان وبكاء أهلها، فمأساة القيروان علي أيدي الأعراب واقعة مشهورة وتفاعل الشعر مع المأساة أيضا كان مشهودا.

فالمدينة « مكان أساسي في تجربة الإنسان وعنصر تكويني شمولي يجسد رؤية الشاعر فنيا وتاريخيا »[2] وليس إذاً غريبا أن ينبري ابن رشيق وغيره إلى إعادة رسم النكبة واسترجاع تاريخية المدينة بتعداد شواهدها الحضارية والعمرانية وسيرة مآثرها العلمية في سرد جنائزي أدمى فؤاده واعتاص الدمع على مقلتيه من هول ما رأى وعايش.

فالقصيدة ككل بناها الشاعر وفق تسلسل، راعى فيه ترتيبا تنازليا من الأهم إلى المهم للمشاهد التي صنعت أحداث النكبة، وبحسب أهمية الرموز التي صنعت شهرة القيروان وتاريخيتها، فقمة هرم المأساة هو ما أصاب المدينة في روحها ومعقد بقائها؛ دينها وعلمها وأدبها: **[3]** (من الخفيف)

كَمْ كان فيها من كرامٍ ســادةٍ بيضِ الوجوهِ شوامخِ الإيمانِ

متعاونين على الديانةِ والتـقى لله في الإسرارِ والإعـلانِ

ومهذّبٍ جمِ الفضائلِ بــاذلٍ لنوالِه ولــعرضِه صَوَّانِ[4]

وأئمةٍ جمعوا العلومَ وهذَّبــوا سُنَنَ الحديثِ ومُشْكِلَ القرآنَ [5]

علماءَ إنْ ساءلتهم كشفوا العمى بفقاهةٍ وفصاحةٍ وبــيانِ

ويمضي واصفا العلماء والزهاد والفقهاء من أهل القيروان إلى غاية البيت العشرين حيث يصف ما حل بالمدينة من البلاء من بني همدان الذين غدروا بالعهود ومواثيق الأمان

---

[1] – نفسه، ص12

[2] – نفسه، ص8

[3] - ابن رشيق، الديوان، ص157/156

[4] - صوان : ما يصان به أو فيه من الكتب والملابس وغيرها

[5] - مشكل القرآن : ما استعصي على الفهم

ونزلوا شرا مستطيرا، لا يبقي ولا يذر، يأتون على كل ما يلوح بنبض الحياة، فيصور الشاعر ما عم من هول الروع والدمار بحس فجائعي مرير:

حتى إذا الأقدارُ حُمَّ وقوعُها ودنا القضاءُ لمــدة وأوانِ

أهدت لها فتنًا كليْلٍ مظلـمٍ وأرادها كالناطحِ العيــدانِ

بمصائبَ من فادعٍ وأشائبَ ممن تجمع من بني دهمـانِ

فتكوا بأمةِ أحمدَ، أتْرَاهُـمْ أَمَنُوا عقابَ الله في رمضانِ

نقضوا العهودَ المُبْرَماتِ وأخفَرَوا ذممَ الإلهِ ولم يفوا بضمـانِ

فيسترسل الشاعر في وصف دقيق يؤرخ لتلك المشاهد المروعة وحالة الاضطراب التي سادت إبان الأحداث، ثم ينتقل إلى مسجد عقبة بن نافع وما آل إليه، وكيف أصبح قفرا بعد أن توقفت الصلاة به، فكانت بذلك أعظم مصيبة، بعثت في النفوس الحزن والأسى:[1]

والمسجدُ المعمورُ جامعُ عقبةَ خَرِبُ المَعَاطِنِ مُظلمُ الأركانِ

قَفْرٌ فما تغشاه بعدُ جمــاعةٌ لصلاةِ خمــسٍ لا ولا لآذانِ

بيتٌ بِوَحْيِ الله كان بنـــاؤُه نِعْمَ البنا والمُبْتَنَى والبَــانِي

أَعْظِمْ بتلك مصيبةً ما تنـجلي حسراتُها أو ينقضي الملوانِ [2]

القصيدة تتربع على مساحة 56 بيتا شعريا يمزج فيها بين الشعور الطاغي بالحزن والمأساة، وبين الوحدة الموضوعية التي كانت كثيرا ما تغيب في الشعر القديم، وما يهمنا في النص هو المرجعية التي نبع منها، « فليست المدينة أبعادا هندسية وحسية خارجية وإنما صورة جمالية تبدعها الذات وتضفي عليها من ذاكرتها الحضارية التاريخية أبعادا لا نهائية »[3]

فعلاقة ابن رشيق بالقيروان لا تتوقف عند العلاقة الحسية كفضاء مكاني احتضنه يوما ما، ولكن هي المدى المفتوح لأحلامه وطموحاته، فنهايتها في تلك الحقبة هي نهايته

---

[1] - ينظر سعد بوفلاقة، بكاء القيروان في الشعر المغربي القديم، مجلة التراث العربي، (دمشق) العدد 82/81، سبتمبر 2003

[2] - ابن رشيق، لديوان، ص164

[3] - إبراهيم رماني، المرجع السابق، ص5

ومأساتها هي مأساته الشخصية، يرى في انهيارها انهيارا لمسار حياته الذي بدأه من هناك، وباختصار فابن رشيق يكون قد رثى نفسه وأبَّنها برثاء القيروان بذلك الحس المأساوي الصادق، بغض النظر عن المستوى الفني للقصيدة، فصورة القيروان المدمرة في القصيدة ما هو إلا انعكاس لنفسه المحطمة بانغلاق الأفق وضياع السبيل من أمامه والتشاؤم من الآتي، فالتجربة « بلورها ضمن وعيه الجمالي بالمكان وبرهن على تاريخية هذا الشعر وانخراطه في هموم المرحلة وعلى كفاءته في التعبير عن موقفه إزاء المدينة ضمن حدود ما رسمته نظرية الشعر في تراثنا »[1].

وإذا أردنا أن نغوص في تراكمات الأمكنة النفسية، وأثرها في التجربة الشعرية فينبغي حتما المرور بابن حمديس، أو بعبارة أصح العودة إلى ابن حمديس، ولكن من زاوية جديدة، لأن ذاكرة المكان "صقلية" عنده لم ترتبط فقط بتجربة الغربة والحنين، بل إن إحساس الشاعر بمأساوية المدينة كان مضاعفا، فإلى جانب هاجس الاغتراب ومحاولة التخلص من أسره، فإن الأسر كان أبديا بضياع مدينته وسقوطها بأيدي الروم النورماند، وهو الفقدان الأنكى من أي فقدان آخر، يمكن أن يكون مشوبا بأمل العودة وإمكانية تحقيقه، فشتان بين الحالين وبين التجربتين.

تكررت بكائيات ابن حمديس في مسقط رأسه حتى أُصطُلح عليها بشعر "الصقليات" تؤكد بشكل قاطع إلى أي مدى كان للمكان دور في نسج عواطف المأساة في الشعر الجزائري القديم .

ومع ما مر بنا للشاعر من نماذج، يكون كافيا لاستجلاء الحكم الصادر السابق في تأثير المدينة على مسار ابن حمديس الشعري، بل وفي تكوين مزاجه الخاص المأزوم بثنائية الرفض والقبول في ردة فعله إزاء مدينته المستقبلة بجاية.

ومن شعراء الفترة الحمادية الذين استوقفتهم محنة المدينة وابتلي بها، المؤرخ الشاعر أبو عبد الله محمد ابن حماد الصنهاجي[2]. فقد أدرك زوال ملك الحماديين حيث ولد قبل ذلك بفترة وجيزة.

---

(1) - نفسه، ص33

(2) - أبو عبد الله محمد بن علي بن حماد الصنهاجي : مؤرخ جليل عاش بين القرنين الخامس والسادس الهجريين، له كتاب سماه : أخبار ملوك بني عبيد وسيرتهم، توفي ببجاية سنة 628هـ، أحمد بن محمد الغبــريني، عنوان الدراية، تحقيق رابح بونار، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1981، ص192

فقد أصبحت قلعة بني حماد بلقعا ويبابا وأثرا بعد عين ؛ تلك التي شيد فيها ملوك بني حماد حضارة وعمرانا تشهد كتب التاريخ على عظمتها، فيكون ذلك الحال الذي آلت إليه من خراب قصورها وتحولها إلى أطلال قد أثار انفعال الشاعر، وأهاج حرقته مترجما إياها في هذه الأبيات : [1] (من البسيط)

أين العروسان[2] لا رسمٌ ولا طـللُ فانظرْ تَرَ ليس إلا السـهلُ والجبلُ

وقصرُ بلارةَ أَوْدى الزمـــانُ به فأين ما شـاد منه السـادةُ الأولُ؟

قصرُ الخلافة، أين القصرُ من خَرِبِ ؟ غيرَ اللجينِ وفي أرحابه زحـلُ

وليس يُبْهِــجني شيءٌ أُسَرُّ به من بعد أن نَهَجَتْ بالمَنْهجِ السُّبُلُ

وقد عفا قصــرُ حمادٍ فليس له رسمٌ ولا أثـرٌ بـاقٍ ولا طــللُ

ومجـلسُ القومِ قد هبَّ الزمــنُ به بحادثٍ قلَّ فيـه الحادثُ الجــللُ

وإنَّ في القصر قصرَ الملك معتـبرا لمن تغــرُّ به الأيَّـامُ والـدولُ

وما رسـومُ المنــارِ الآن ماثلــةً لكنَّــها خبرٌ يجــرِي به المثلُ

فوقفة الشاعر أمام تلك الأطلال أفجعته ببلائها وعفو رسومها، ودسَّت في نفسه حزنا عميقا، فالاستفهام المتكرر يدل على توتره، ويزداد توترا كلما ارتقى في سؤاله وهو ما دفعه إلى فتح نافذة على التاريخ، يستعيد من خلالها وهج الأيام المشرقة لحكم أجداده الصنهاجيين الذين أقاموا حضارة كانت قصورا عامرة، ربما هذا الاستذكار وعقد الموازنة بين الماضي والحاضر، هو مناص الشاعر في تلك اللحظة للتخفيف من وقع الصدمة والتوتر في لقائه المفجع مع تركة الملوك بالقلعة، كما أن لجوءه إلى الاعتبار بمحن التاريخ ودوال الأيام بين الناس والأمم أيضا طريقة صائبة، تنضاف إلى السابقة للتقليل من حدة الحزن والتأسي عن المصاب.

لا شك أن وقفة الشاعر على مدينته بعد فترة طويلة من خرابها، وربما في رحلة سياحية خاصة أو في مرور عابر؛ لأن ابن حماد لم يكن يوم أفولها إلا صبيا غرا لم يدرك حقيقة ما جرى، والنص نفسه يعكس هذه الحقيقة، كما تجدر الإشارة أن النص في بنيته

[1] - عن أحمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، ص80. عن التجاني، رحلة التجاني، تقديم حسن حسني عبد الوهاب، المطبعة الرسمية، تونس، ص 115/

[2] - العروسان، بلارة : قصران من شواهد حضارة بني حماد بالقلعة

الموضوعية واللغوية، يتجاور في كثير من الخصائص مع الشاعر الجاهلي في وقفاته على الأطلال، ومع البحتري في وصفه لبقايا إيوان كسرى، وربما استلهم الشاعر كلتا التجربتين في وقفته، أو أن المقامات المتشابهة هي التي فرضت نمطية التشابه في التجربة الفنية. ولاغرو أن تجارب الأندلسيين ستتكئ وستتقاطع كثيرا مع مثل هذه النصوص، إن لم تكن خلفية صلبة لشعر النكبة الأندلسية.

****

تمهيـــــد:

لم يعد هناك أدنى خلاف أن اللغة هي الركيزة الأولى للعملية الإبداعية، إذ تلعب دورا هاما في تحديد مستوى شعرية أي نص أدبي وتميزه عن لغة الكلام « ذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به» [1]

واستنادا على ذلك فإن الكلمة الشعرية، أو المعجم التقني كما يسميه الأستاذ محمد مفتاح هي لبنة البناء الفني للقصيدة، ودرع الشاعر الواقي من السقوط في اللاشعريـــة، والاستهلال بالحديث عنها والتعرف على المعايير النقدية العامة الموضوعة لتقييم هذا البناء يكون عاملا مساعدا للولوج إلى دراسة الأدوات الفنية في الشعر الجزائري القديم، دراسة تحليلية وصفية للوصول إلى تحديد خصائص هذه الأدوات

فرغم كل الأهمية التي يكتسيها كل مستوى في تشكيل البنية الكلية للعمل الفني « فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس للبناء الفني اللغوي »[2]، فكل الطبقات البنيوية، ما تحت الكلمة وما فوق الكلمة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال علاقتها بالمستوى المشكل من قبل الكلمات [3].

ولقد اهتم النقاد العرب القدامى بالكلمة الشعرية، فرغم اختلاف الرؤى وتعدد التوجهات إلا أن النظرة المعيارية للكلمة لطالما تم الاتفاق حولها، فاشترطوا فيها أن تكون مستعذبة حلوة غير ساقطة ولا حوشية موضوعة فيما عرف أن تستعمل فيه، فابن رشيق يرى أن « للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها »[4] فلا يجب بهذا المنظور على الشاعر أن ينقل معجم الميادين الأخرى إلى الشعر، وغيرها من المعايير التي حاصروا بها الشاعر، بالإضافة إلى مراعاة بنيات النص الفنية، كالبنية النحوية والصرفية والبلاغية، أو ما يسمى بالمستوى التركيبي، غير أن هذه النظرة المعيارية لم تنجح كما هو معروف، سواء أكان السبب تمردا وقفزا من الشاعر على قواعد النقد والبلاغة، أو سقوطا عفويا اضطراريا فرضته عوامل إبداعية أخرى لحظة ميلاد النص. وهو الأمر الذي لم يسلم منه كبار الشعراء.

---

(1) - د، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة 1964، ص415

(2) - جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة : د، أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص127

(3) - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري- بنية القصيدة – ترجمة: د، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص143

(4) - ابن رشيق، العمدة، ص128

ولربما موقف مدرسة المحتفين باللغة كأصوات يتجسد في نظرية الجاحظ « المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[1]

فمقولة الجاحظ تنبهنا إلى أمر هام وهو أن الكلمة وحدها بمعزل عن النسيج الكلي للبناء لا تعني شيئا ذا بال فهي كمادة خام متوافرة في قاموس المبدع قبل بداية النســـج، وإنما العبرة بتوظيفها فنيا بما يرقى إلى إثارة المتلقي، « بل إن النقد نفسه لا يتعلق بالتجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال، ولأن الحكم عليها لا يأتي إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها، وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر »[2]. كما تحيل المقولة إلى المستوى الثالث للبناء الفني وهو المستوى الصوتي الذي اهتم به في القديم علماء الفصاحة.

وإذا كانت البلاغة الغربية تتكون من خمسة أقسام هي: الابتكار، والترتيب، والصياغة، والحفظ، والإلقاء، فإن البلاغة العربية لم تعرف مثل هذا التقسيم، بل كانت موحدة في البيان (الجاحظ)، أو البديع (ابن المعتز)، أو النقد (قدامة)، أو الفصاحة (ابن سنان) أو الصناعة (العسكري) أو غير ذلك. ولم يطرأ عليها هذا التقسيم إلا مع السكاكي، حيث فصل بين علم المعاني وعلم البيان (أما علم البديع فكان تابعا لهما)، وفصل المتأخرون من شراح التلخيص علم البديع عنهما، فصارت علوم البلاغة تتكون من ثلاثة أقسام هي: المعاني، والبيان، والبديع، وهو التقسيم الذي انتشر عن طريق شروح التلخيص، ولم يعرف خروجا عنه إلا مع السجلماسي وابن البناء، إلا أن هذا الخروج لم يثمر لأن الكتب المدرسية قد حافظت على التقسيم الثلاثي[3]

(1) - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت،1996 ص131

(2) - السيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، د ت، ص32

(3) - ينظر : د، محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عام 2000 ، من ص18 إلى ص26

ولقد أدرك القدماء أيضا قيمة هذا التوليف بين **"عناصر البناء الفني"** فحاولوا أن يؤسسوا له بمعايير إضافية تستند إلى مستويات مختلفة يمكن إيجازها وترتيبها وفق الجدول التالي :

(موجز بمعايير النقد البلاغي عند القدامى)

مستوى صوتي	مستوى تركيبي	مستوى تداولي	مستوى دلالي
ـ المناسبة بين الألفاظ ـ الصحة في التقسيم ـ صحة المقابلة بين المعاني	ـ تجنب التقديم والتأخير ـ صحة النسق والنظم ـ الإيجاز والاختصار	ـ تجنب استعمال الألفاظ المعبرة عن المدح في الذم ـ تجنب استعمال الألفاظ المعبرة عن الذم في المدح ـ تجنب استعمال ألفاظ المتكلمين والنحويين و والمهندسين ومعانيهم	ـ حسن الاستعارة ـ ـ تجنب الحشو ـ حسن الكناية ـ الوضوح- إيراد الدلالة على المعنى ـ صحة التشبيه ـ صحة التفسير ـ كمال المعنى ـ تجنب المبالغة والغلو ـ الابتعاد عما يوجب الطعن - التعليل

فمكونات الخطاب الشعري بمستوياته الثلاث أو الأربع [1] سيكون محور المحاولة للتقرب -فنيا- إلى النصوص المختارة من الشعر الجزائري القديم والتي سبق عرضها في الدراسة الموضوعاتية للحس المأساوي في الفصل الأول، مع تبني تركة العلماء المسلمين في مجال النقد والبلاغة بالمقام الأول وإيثار جهود المغاربة في هذا المضمار، ثم الاستثمار فيما توصل إليه بعض المحدثين في الصياغة التركيبية للمصطلحات النقدية استكمالا لما يمكن أن يكون فيه إحساس بقصور المعايير القديمة أو خدمة للمعايير نفسها.

والتوجه إلى الاحتفاء بما تركه الأسلاف في هذه المحاولة تفرضه علينا اعتبارات ذاتية وأخرى علمية منطقية، فأما الاعتبار الأول هو ضرورة إعطاء الأولوية للتراث النقدي وعدم تبخيس مجهود القدماء في التنظير للنشاط الشعري العربي، صياغة وفهما، واستغلال ما يصلح من آرائهم فيه وفاء للتاريخ وتوفير لجهود قد تبذل هدرا.

---

[1] - المستوى الرابع هو ما أسماه الأستاذ محمد مفتاح " المقصدية " وهو ما يعرف بالأغراض البلاغية الكلية والجزئية من المنتوج الأدبي، ينظر محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989 ص52

أما الاعتبار العلمي فهو أن التراث يجب –في الغالب– أن يقرأ بالتراث، لأن القراءة بالتراث كما يرى الأستاذ محمد مفتاح دائما من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التاريخي الحق ويجنبنا الوقوع في اللاتاريخية بإسقاط مفاهيم عصرنا على القصيدة بغير دليل وتمنعنا من النظر إليها بمعزل عن باقي الآثار المعاصرة لها [1]. ضف إلى ذلك أن الاختلاف بين القديم والحديث لا يتوسع كثيرا إلا على مستوى المنهاج والاصطلاح ليس إلا، غير أن مراعاة الفرق بين الدراسة البلاغية القديمة والدراسة الأسلوبية الحديثة ضرورة ملحة يفرضها المنهج المتبع في البحث وهو المنهج المتكئ عل المقاربة الأسلوبية الوصفية الحديثة والتي قد تتقاطع بدورها في بعض الخصائص مع اتجاهات نقدية أخرى كالبنيوية الوصفية أو الاتجاه الشكلي في مقاربة النص.

جدول إحصائي عام بالنصوص المعتمدة في البحث

[1] - ينظر الأستاذ محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص21

الشاعر	البيت	النتفة	المقطوعة	القصيدة	مجموع الأبيات	مصدر النصوص
ابن رشيق		02		02	68	- الديوان
ابن النحوي		01	01	02	56	- المنفرجة - التشوف إلى رجال التصوف
ابن حمديس	04	02	07	02	70	- الديوان
أبومدين شعيب			02		11	- لديوان
عز الدولة بن صمادح		01		01	11	- المغرب في حلي المغرب
حماد بن علي البين				01	10	- الخريدة
ابن سلامة			01		05	- الخريدة
القلعي الأصم				01	03	- الخريدة
أمية بن أبي الصلت		02	02		12	- الخريدة
الأشوني				01	10	- الذيل والتكملة
علي بن المكوك الطيبي			01		04	- الخريدة
عمر بن فلفول			01		06	- الخريدة
ابن أبي الرجال		02	01	01	14	- العمدة - الخريدة
ابن حبيب			01		03	أنموذج الزمان
القلعي الطبيب			01		05	نكث الهميان
محمد بن حماد الصنهاجي				02	15	تاريخ الأدب الجزائري
المجموع	**04**	**10**	**18**	**13**	**303/45**	

أولا: - التحليل الدلالي

1-: الحقول الدلالية:

يصنف المعجم اللغوي للنص الأدبي على أنه الواجهة التي تعكس منذ البداية مستوى نجاحه فنيا، فرغم الأهمية التي يكتسيها كل مستوى في تشكيل البنية الكلية، فإن الكلمة تبقى الوحدة الأساس كما سلف الذكر، فللمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية مما حدا ببعض النقاد -قديما وحديثا- على قصْرِ الشعرية على اللغة التي تحدد قيمة القصيدة « إذ تلعب دورا هاما في تحديد ما تجود به قريحة الإنسان كما تجعله يتفرد عن أخيه الإنسان كلما استعملها استعمالا خاصا به، على اعتبار أن لكل شاعر لغته الخــاصة ».[1]

إلا أن الذي يطرح على المستوى النظري هو: هل يمكن اعتبار المعجم نظاما من أنظمة اللغة كما هو الشأن بالنسبة للنظام الصوتي والصرفي والنحوي ؟

يجيب الدكتور تمام حسان أنه لا يمكن اعتباره نظاما لأنه لا تضبطه قواعد معينة الشيء الذي يفسح المجال للتعامل معه على أنه قائمة من الكلمات تشتمل على جميع ما يستعمله المجتمع اللغوي من مفردات. [2]

إن تصنيف المعجم انطلاقا من المستوى الموضوعاتي يهدف إلى القبض على المكونات الأساسية للنص. وقد تبدو آلية التصنيف ميسورة لما نواجه نصا فريدا، أو نصوصا لشاعر فريد توصلنا إلى استنباط طبيعة المعجم ومستوياته في ذلك النص أو ذلك الديوان، غير أن هذا البحث يجد نفسه أمام حقائق تجعل محاولة القبض على الحقل الدلالي في الشعر الجزائري القديم ضبابية، وهذا لسببين: أن هذه المدونة المختارة تحتكم إلى تعدد الشعراء وتعدد النصوص من جهة، وتفرد بعض الشعراء بنص يتيم من جهة أخرى، مما يجعل الأمر يتسم بوعي منهجي مسبق بالصعوبة التي ستصادف هذا المقام.

وعلى هذا الأساس فإن المحاولة ستتجه نحو استكناه **الحقول الدلالية** الغالبة المشتركة بين مختلف النصوص الواردة في موضوع الحس المأساوي.

---

(1) - جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص127

(2) - د، تمام حسين، اللغة العربية معناها ومبناها، الدار البيضاء، المغرب، د ت ص 314 ،اقتسبه : د عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص171

كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي هو:« جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام »[1]

أ- **: حقل المأساوية :** [2]

لما كان لكل شاعر فنان معجمه الخاص على المستوى التوظيفي للقاموس اللغوي، فإن الاغتراف من ذلك القاموس هو حقل مشترك بين عامة المبدعين في عصر من العصور بحسب ما يتاح لكل واحد منهم من مقدرة وملكة الاستعمال، وما تفرضه الحاجة منها لحظة الاستدعاء، كطبيعة الموضوع، والوزن، والقافية، والحالة النفسية. والخصوصية في المعجم تتأتى من أوجه الاختيار والتوظيف.

فحقل المأساوية بمختلف تعرجاته الدلالية قاسم مشترك بين كافة النصوص الشعرية الجزائرية المختارة من العصر الحمادي، وهو أمر منطقي لأن المدلول المدروس يقتضي مناسبة الدال عليه، وهذا الحقل يتوزع على أنماط لغوية متعددة. كما تجب الإشارة إلى أن بروز حقل من الحقول كان بنسب متفاوتة من شاعر إلى آخر، بل قد يطغى االواحد منها عند شاعر معين دون سواه، لأن تأسيس المعجم الشعري لا يتم بمعزل عن ذوق الشاعر ومزاجه، ومن ذلك « فإن استعمال مفردات معينة لدى شاعر معين يشير إلى أن حالة نفسية خاصة وراء هذا الاستعمال ».[3]

وبناء على ذلك فإن أغلب، مفردات المعاجم التي تم إحصاؤها هي مفردات انزياحية بالضرورة، فكما أن الدراسة الأسلوبية تنتقي الظواهر الأسلوبية المركبة، المنزاحة عن معيار وسياق، وتكتفي بما هيمن منها وتجعل منه تمثيلاً لباقي ما أهمل، فكذلك الأمر بالقياس إلى المعاجم الشعرية التي تم رصدها، فقد انتقى البحث المفردات المحورية في كل حقل دلالي، وراعى طبيعة انزياحها عن معيارها في الاستعمال اللغوي، وجعل منها تمثيلاً لما تكرر منها فتركه، ولو جاء به جميعا لضاق به المجال، ولأخرج الدراسة عن طبيعتها الانتقائية و التمثيلية.

---

[1] - د، أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط3، منشورات عالم الكتاب، القاهرة، 1992، ص79

[2] - يرى الدكتور محمد العمري : أن اختيار البنيات الملحوظة يجعل المقياس الفني ذاتيا ونسبيا إلى حد كبير يؤدي إلى الاختلاف والتناقض، فما يكون ملحوظا عند فرد أو طائفة قد لا يلحظ عند غيرهما خاصة حينما يتعلق الأمر بالنصوص القديمة : د، محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص55

[3] - محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص97

1- أ-1 : ألفاظ الغربة والحنين :

حفلت المدونة المختارة في الموضوع بكل الألفاظ الدالة عل الغربة والحنين، وما يتصل بهما من أوجاع المعاناة والمكابدة، وهذا الحقل توزع عبر معظم النصوص الشعرية المدروسة بإيحاءات وتشكيلات مختلفة، بصورة مباشرة أو بمرادف معنوي مناسب، وببنى صرفية متنوعة، فمن معجم الغربة: « اغتراب، غربة، تغربة، مغترب، غريبا، تغرب، مغارب ». فكل اشتقاقات الكلمة **"البؤرة"** متوافرة في المدونة غير أن فهم دلالتها خارج السياق يعد انتقاصا من قيمة النص في حد ذاته لأن وضع الألفاظ في سياقاتها لا يتم اعتباطا، ومحاولة إخراجها من هذا السياق يفقدها الوظيفة الشعرية التي من أجلها احتلت المكان الذي وضعت فيه في البيت الشعري، ويعيدها إلى أصلها القاموسي المجرد، ومن جهة أخرى إذا كان الهدف هو وضع **"المعجم / قائمة"** لحقل ما، فإن الأمر لا يسعفنا إلى الوصول للمبتغى، لأن هناك تراكيب لغوية وبلاغية وربما بيتا كاملا أو نصا كاملا يحيل إلى نفس الدلالة التي تؤديها كلمة الغربة. « فالمفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكون فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها ».[1]

فإذا ما أخذنا كلمة "موطن أو وطن " التي هي خارج السياق والبنية الكلية فلا تؤدي إلا مجرد معنى دال على مكان الإقامة، لكن إذا أخذنا قول الشاعر:[2]

طريدا شريدا لا أُؤمّل رجعةً   إلى موطن بُوعدت عنه ولا أهلُ

أدركنا أن البيت يحيل على معنى المعاناة من الغربة بحكم المجاورة لألفاظ قبلها وبعدها تثبته وتؤكده مثل: "طريدا شريدا، لا أؤمل رجعة، بوعدت منه، لا أهل" لذا فإن (مداليل الكلمات) في الشعر ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية، إذ إن دلالة الكلمة في الشعر محكومة بمعطيات التركيب والسياق، والازورار عن الاستعمال العادي له غرضه الجمالي بطبيعة الحال.

1 - شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، 1982، ص121

2 - ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب، ص202

ومن هذا النسق نحصي الكثير منها مثل: "بعيد الدار، لا أؤَمِّلُ رجعة، موطن، مشوق ناءٍ، البعدُ، النوى، هائمٌ، البينُ، نأى، فقيدًا، منفردًا، الفراقُ، الوجدُ، اللقاءُ" وغيرها كثيرة مما يستحسن أن نقف عندها عند كل شاعر على حده حين المرور بالنصوص المختارة للتحليل في كل حقل.

ولأن الشاعر « يعتمد على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالتها المباشرة »[1] فإنه يُلفى مقامات متعددة في النصوص المختارة، عبر فيها أصحابها عن وجع الغربة بالاتكاء على المجاز، وخاصة الكناية والاستعارة وبدرجة أقل الصورة التشبيهية، أو ما يسمى بالانزياح اللغوي، وهو الاستعمال الظرفي المؤقت للكلمة خارج أطرها الأصلية.

فإذا كانت لفظة الغربة وردت كثيرا بمعناها الحقيقي الأصلي، فإنها وردت أيضا بشكل مضاعف كمعنى خفي **"مكنى عنه"** في تراكيب محملة بألفاظ متباعدة في الأصل المعجمي، فأصبحت متآلفة بحكم علاقة المجاورة، وهي العلاقة التي حددها البلاغيون قديما بين المكنى والمكنى عنه في تركيب الكناية.

لقد صور الشعراء الغربة بألفاظ عدة تعكس وطأتها على النفس مقرونة بلغة اليأس والقلق والاكتئاب، فالسياق وحده اقتضى التوحيد بين هذه السجلات المختلفة، وإن كانت لا تخرج عن فضاء المأساة كمحصلة أخيرة:[2]

لمن أتَشَكَّى ما أرابَ من الدهـرِ ... وقد ضاق بي عن حملِ أيسرِه صدرِي

وقل الذي يُجدي التشكِّي، وأيٌّ مَنْ ... أُرَجِّيه في يومي لقاصمة الظـــهر ؟

أراني قد أصبحتُ في قطرِ باجـةٍ ... غريـبًا وحيدا في هوانٍ وفي قهـرِ

أرَنِّق عيشا كدَّر الدهرُ صفــوَه ... وصيّره بعد انجبـارٍ إلى انكســارِ

قد تحولت لفظة الغربة محركا نفسيا بالغا لاستدعاء ألفاظ معينة، كنتيجة حتمية تتصل بها، فكل المفردات الواردة في هذه الأبيات **لحماد بن علي** وثيقة الصلة بالمعاناة التي فجرتها الغربة. "أتشكي، ضاق صدري، التشكي، قاصمة الدهر، هوان، قهر، كدر، انكسار" فلو تم إعادة رسم النص بيانيا، لجاء دائرة مغلقة محاطة بالكلمات السابقة، ترمز للأزمة

(1) - شكري عياد، المرجع السابق، ص122

(2) - العماد الأصفهاني، الخريدة، ص184

النفسية، تتمحورها لفظة **"غريبا"** مستندة إلى **"الدهر"** ككلمة مكررة في كل بيت تؤشر على سبب المحنة ككل، فالشاعر سلك طريق التعبير بالجزء عن الكل أو السبب عن المسبب.[1]

(الدهر= الغربة = الشكوى +هوان+ قهر + التشكي +...)

فالدهر في المقطوعة لفظ ظاهر و"دال" فاعل، ولذا وجد مسوغ التشخيص المعنوي لإبراز هذه الفاعلية وتأثيرها في إنتاج الأزمة النفسية لديه وخدمة لمقصديته من هذا النص، فاخترق نظام اللغة بنقل ما هو معنوي مجرد إلى صورة مرئية حسية **"**ما أراب من الدهر، كدر الدهر صفوه، صيره، قاصمة الدهر، ضاق صدري".

فالكناية والاستعارة أداتان طيعتان-عادة- لإسعاف أي شاعر على نقل تجربته الشعورية، ومحاولة منه للوصول إلى آلية التداعي الحر، وهي المقصدية الثانية من الإبداع الأدبي والشعري منه خصوصا، لينأى بنفسه عن آلية الترابط التي تقلل من القيمة الإبداعية.[2]

وهذا ما قد يستعصي على الشاعر أحيانا فيسقط في فخ التكلف فيمجه الذوق الفنـــي، فنص الأشوني وغيره من النماذج المختارة قد وقعت في هذا الفخ ولا شك رغم المحاولة لخرق العادة اللغوية:[3]

يا ويح نـاء شَطَّ عن أحبابـه وسقاه طولُ البعدِ مَّر شرابـه

قذفت به أيدي النوى في معشر لم يحفلوا طرًا بعِظَم مصابــه

يمسي ويصبح هائما متحيـرا قذ عضّه صرفُ الزمان بنابـه

ما زال يجعله دريئةَ سهمــه حتى غزاه بِشَريه وسرابــه

لا يطمعُ السّيروتُ فيما عنـده كالقفرِ لا يُرجى شرابُ سرابِه

---

(1) - د .محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985 ص60 ، يرى د/ محمد مفتاح أن توليف المعجم تتحكم فيه ثلاث تقنيات هي : عن طريق العموم والخصوص، عن طريق الترابط المقيد أو الحر، عن طريق التعبير بالجزء عن الكل أو السبب عن المسبب.

(2) - الترابط والتداعي الحر إواليتان أساسيتان تتحكمان في أي نص شعري، وكلما كان النص ذا قيمة إبداعية متميزة كلما ازدادت أهمية التداعي الحر فيه وقلت أهمية الترابط، والعكس صحيح، على أن الشعر الذي يخرق العادات اللغوية، ويثور على أعرافه يهيمن عليه التداعي الحر، في حين أن الشعر الذي يقوم على الترابط غالبا ما ينقل إلى المتلقي دلالات يتوقعها وينتظرها ... فالمعنى المألوف والعادي إذا صيغ صياغة شعرية متميزة يكتســب قيمة إبداعية متميزة. محمد مفتاح، مقاربة أولية لنص شعري، الفصول الأربعة، طرابلس، ع 29 ، 1985، ص265 . نقلا من كتاب عزف على وتر النص ص174

(3) - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ص361

فرغم اجتهاده في التمرد على أنظمة اللغة في التأليف بين ما لا يؤلف بينهما أصلا بتوظيف الاستعارة على أكثر من مقام داخل النص، إلا أن رجع هذا التوظيف ينفر أكثر مما يمتع ويؤثر، انطلاقا من أنه لم يضف شيئا يستثير الانتباه والإغراء بقدر ما يحيل إلى تعابير اعتباطية[1]، تتناهى إلى الذهن عند أي شخص في المقام ذاته مثل :" سقاه المر، قذفت به أيدي النوى، عضه صرف الزمان بنابه، سراب القفر..." فهي تعابير مجازية تعكس معاناة الغربة والنوى عن الوطن والأهل، لكن من غير صحة في الطبع ولا جودة في السبك ولا صحة في الطبع ولا ماء فيه، على حد قول الجاحظ. ويؤكد الانطباع السابق إقحام ألفاظ، هي بمنطق البلاغيين تغرِّب النص على المستوى التداولي، وهو عيب شعري في نظرهم مثل **"السيروت، الشري"** كلمتان أثقلتا كاهل النص، وولدتا تنافرا بين الأصوات المكونة لمجموعه، ينضاف إلى كل ذلك وطأة القافية التي لزم فيها اتجاها صعبا قريبا من لزوم ما لا يلزم (**التأسيس+ الروي + الخروج**) فرضت عليه بحثا حثيثا عن اللفظة المناسبة لهذه القافية، فجاء النص أقرب إلى النثر المنظوم منه إلى الشعر الرصين.

المعتاد في الغالب أن الإحصاء المعجمي يرتكز على الأسماء أكثر من أي تركيب آخر، غير أن بنية الحقل المراد قد تمتد وتتمفصل داخل كلمات أخرى تعتبر في توظيفها ثانوية كالأفعال أو الجمل الفعلية أو الصفات بشكل عام:[2]

أصبحت في من له دينٌ بلا أدبٍ ومنْ له أدبٌ عارٍ من الـدينِ

أصبحت فيهم فقيدَ الشكلِ منفردًا كبيتِ حسانَ في ديوانِ سحنونِ

فتضخم الإحساس بالغربة الروحية بارز في البيتين دون الحاجة إلى ذكر بنيتها بمسماها الأصلي، فالصفتان/ **"فقيد الشكل، منفردا"** توحيان في دلالتهما على غربة الروح بين مجتمع ناصبه العداء السياسي والأخلاقي، وتكرار الفعل **"أصبحت"**، والارتكاز على التشبيه **"كبيت حسان في ديوان سحنون"** فيهما توكيد من جهة وتجسيم لحجم هذه الغربة.

(1) - المقصود بالاعتباطية هنا هو ألفة هذه التعابير وشيوعها في الاستعمال، وليس بمعنى العبثية، أو عدم الأهمية

(2) - ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، ص97

فالإيحاء واختيار اللفظ الدال على البعد الدلالي المقصود بنجاح رهان آخر يشفع للشاعر هيمنته على نصه والسيطرة على أدواته التعبيرية بعيدا عن الإغراق في اللغة التقريرية المباشرة، فابن رشيق يؤكد قديما هذه الحقيقة « ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب »[1] وهو ما يضعه الشاعر في الحسبان، نجح في تحقيقه أم قصّر:[2]

لك الحمدُ بعد المُلك أصبحَ خاملا بأرضِ اغترابٍ لا أمِرُّ ولا أُحلِي

وقد أَصْدأتْ فيها الهوادةُ مُنصلي كما نسِيَتْ ركضَ الجيَّاد بها رجلِي

ولا مسمعي يصغي لنغمةِ شاعرٍ وكفِّي لا تمـــتدُّ يوما إلى بذْلِ

وقد كنت متبوعًا، فأمسيت تابعًا لدى معشرٍ ليسوا بجنسي ولا شكلِي

فالبناء السردي لهذا النص استدعى الاحتماء بصيغة الفعل كلية لبث الشجن والإحساس بوحشة المكان وغربة الزمان "لا أمر، لا أحلي، لا تمتد، أصدأت، لا يصغي، ليسوا، أمسيت، كنت، ،نسيت". فعلى المستوى الكمي يمارس الفعل حضورا قويا في الأبيات وهي مسبوقة بأداة النفي أو منفية بذاتها تعكس في إيحاءاتها الدلالية سلبية الموقف الذي يحياه الشاعر وهو الغربة المكانية والنفسية، ولأن الفعل لا يمارس هذه الدلالة وحده كانت جمل التراكيب المجازية **"الكنايات"** التي وردت فيه ضرورية لفهم مدلول الغربة.[3]

فإذا كان لكل شاعر معجمه الخاص به كما سلف الذكر، ورغم اعتبار "الغربة" بؤرة دلالية تم التركيز عليها في حقل المأساوية، فالملاحظة الجديرة بالإبراز أن هذه البؤرة بصورتيها، الحسية والمعنوية، أكثر نبضا ودفقا داخل النص عند ابن حمديس في القسم المسمى بالصقليات خاصة. فلا يبتليه الزمان إلا وكان معجم الحنين والغربة حاضرا؛ في مقام الاستذكار، أو في مقام الموت والرثاء، أو حتى في مقام المدح بين أيدي أمراء بجاية، وقد سبقت الإشارة إلى أن موضوع الغربة والحنين في ديوان ابن حدميس توسع واستماز

---

(1) - ابن رشيق، العمدة، ص

(2) - ابن سعيد المغرب، ج2، ص201

(3) - وما يستوقفنا هنا-عرضا- أن نجاح التجربة على المستوى الدلالي في هذا النص بمقياس البلاغيين العرب صاحبه إخفاق على المستوى التداولي، لأننا لا يمكن أن نتصور ما كان موقف الأمير الحمادي المنصور وهو المشهور والمعروف بسلطانه ونعمته على صاحب النص عز الدولة بن صمادح الذي وفد عليه وألقى بين يديه هذه القصيدة، هل هو مدح أم هجاء، أم بين هذا وذاك ؟

إلى حد الاستحقاق ليكون رسالة مستقلة بذاتها، ومن باب التمثيل والاستشهاد -فقط- أورد نماذج في كيفية تعاطي الشاعر مع هذا المعجم:

1- في الشكوى من الغربة:[1]

قرأت وحدي على دهري تغربـةً فما أعاشرُ قوما غير مغتــربِ

2- في نصح أهل صقلية: [2]

تَقَيَّدْ من القطرِ العزيزِ بموطـنٍ ومُتْ عند ربعٍ من ربوعك أو رَسْـمِ

وإياك يوما أن تجِّربَ غربـــةً فلن يستجيرَ العقلُ تجربةَ السُّــمِ

وعِزُّك يُفضي إلى الذُّلِّ والنَّـوى من البيْن ترمي الشملَ منكم بما ترمِي

فإن بلادَ الناسِ ليست بلادَكـم ولا جارَها والحلمَ كالجارِ والحـلمِ

3- في رثاء ابنته:[3]

أراني غريبا قد بكيت غريبــةً كلانا مُشوِّقٌ للوطنِ والأهـــلِ

بكتني وظنَّت أنني مِتُّ قبلــها فعشتُ وماتت، وهي محزونةٌ، قبلِي

على هذا المسار اندفع ابن حمديس، لا يفتأ يبث غربته وحنينه معتمدا على معجم الغربة بترديداته المتنوعة، وباستخدام المشتقات المتاحة للفظة الواحدة، مما يجعله العماد الأساسي لمعماره الدلالي، كلما تعلق الأمر بماضيه في صقلية، فلو نقوم بعملية إحصاء ومقارنة بين المشتقات الواردة في قصائد الصقليات لمثلت الغربة والحنين الخط البياني الأعلى في سلم القياس.

فتواتر مؤشريهما من حيث الكم والكيف في الأبيات السبعة يأتي على الشكل الآتي:

الوحدة	الاشتقاق	النظير
1 - الغربة	تغربة مغترب غريبا غريبة	النوى البين ليست بلادكم
2- الحنين	مشوق	الربع، الشمل، بلادكم،

(1) - ابن حمديس، الديوان، ص17
(2) - ابن حمديس، الديوان، ص416
(3) - نفسه، ص366

الوطن، الأهل		

فمعجمه في الأبيات المختارة توزع على مفردات عدة وبسياق الترابط المقيد، لم يلجأ فيه إلى توسيعها إلى دلالات جديدة إلا في النادر، ولكن اعتمد على التجانس بينها عن طريق التقابل لإبراز التناقض الوجداني بين ما هو موجود، وما هو مفقود (وحدي، قوما) (تغربة، مغترب) (العزءا لذل) (تجرب غربة، تجربة السم) (البين، الشمل) (بلاد الناس، بلادكم) (عشت، ماتت) (قبلها، قبلي)، والارتكاز على الفعل المضارع للإشارة إلى تجدد المأساة، واستطالة الاغتراب، واستمرار حالة الاحتقان والاضطراب الذاتي/ (ما أعاشر قوما غير مغترب) (أن تجرب غربة) (يستجير العقل) (يفضي إلى الذل) (ترمي الشمل) . فلقد استعاض الشاعر عن البعد الدلالي للوحدات المعجمية بأسلوب التقابل الذي كان في النص بديلا ناجعا لبث التجربة الشعورية.

كما أن النصوص تتضمن أيضا استراتجية التكرار، أو **"الترديد"** بشكل أدق، « فإعادة اللفظ بفارق جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا في السياق الشعري يعطي للمعنى إيحاءات جديدة ويفجر شحنات أخرى من المدلولات »[1] فلا يخلو بيت واحد من هذه الظاهرة، إِنْ مرة، أو أكثر، سواء تجانس التكرار صرفيا أم لم يتجانس مثل : (تغربة، مغترب) (ربع، ربوعك) (تجرب، تجربة) (ترمي، ترمي) (بلاد، بلادكم) **(** الحلم، الحلم) (الجار، الجار) (غريبا، غريبة) (قبلها، قبلي) (مت، ماتت**)** « فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس اللفظ أو بلفظ قريب منها، فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية [...] وما يعزز هذه الفكرة أن التكرار يقترن دائما بالهواجس والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البنية النفسية »[2] وهو حال الشاعر ابن حمديس في غالب خطابه المنبثق من هاجس الاغتراب وإدمانه لغة الحنين.

1-أ-2-: ألفاظ الموت والحزن:

قد يكون الحزن مزاج الشعر في العهد الحمادي، فبما تحمله المدونة المختارة للموضوع يكون معجم الحزن قد تسرب بعمق إلى مفاصل عموده وتشرب من مختلف المنابع التي تولده، فقد تدثر معجمه بلون الحداد القاتم ارتدادا للون البيئة التي أفرزته من

[1] - د: فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص59

[2] - عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص، ص177

محن االرزايا والنوائب، تدلهم بالإنسان الحمادي وبمدينته على حين غرة، ودونما انقطاع، حيث تمترس الشاعر وراء لغته يحاكي المأساة تأسيا حينا وهروبا أحايين أخرى.(1)

ونُحتُ كثكلى على ماجدٍ   ولا مُسعدَ لي سِوى القافيَّـهْ

فالموت شحذ شأفته بحدة، صانعا حزن الشعر ورنق صفوه. هذا الموت وإن كان ميزة كل دهر وعصر، ومتن كل شعر ونثر، لكن من الطبيعي أن يتسنم موضوع الحس المأساوي ألفاظ الموت والخراب بالمقام الثاني بعد ألفاظ الغربة، لأن الموت حادث طـارئ، والغربة شعور دائم، لا ينتهي إلا بانتهاء المسبب، وهو الأمر الذي لم يحصل إطلاقا في حياة شعرائنا حتى توسدوا غربة القبر إلى الأبد.

رغم أن العلة دائما هي الفقدان، فالحزن أيضا كان تناجا لعلل أخرى غير الموت والغربة، كفقد الحبيب، أو فقد النعمة، أو فقد المكان.

فليس للموت (المنية، الردى، الهلاك، الحمام) في دلالته إلا معنى واحد هو فقدان الحياة، لكن ارتسم في مسميات عدة عند شعرائنا في مدونتهم المختارة وبأبنية لغوية متباينة مجازية، حملت معنى لفظ الموت/ (الرزية، المصاب الجلل، الفراق، ضمه القبـر، الأجل، المعاد). وكان منطقيا أن يكون هذا المشهد أكثر ثبوتا في قصيـدة الرثاء، التي انزوت عند شاعرين دون سواهما: **"ابن رشيق، ابن حمديس".** ولم نقف لغيرهما في العصر الحمادي على أثر.(2)

وكم طوى الموتُ دوني من ذوِي رحمي   وما مَقَلـتُ لبعدي عنهم أحــدا

فإحساس ابن حمديس بالغربة ضاعفه توالي أخبار موت ذويه عليه تباعا وهو بعيد بديار الغربة، لم ترَهم عينه مذ هاجر صقلية قط، ولفظة **"كم"** تدل على معنى كثرة توالي الخبر كموت والده، ثم ابنته، وأبناء عمومته، (فجميعهم خصصهم بقصائد رثاء في ديوانه)(3). فمن حيث الصياغة قد تجاوز ما هو مألوف في المجال الدلالي عن طريق التجسيم والتشخيص، ليزيد اللفظ قوة إيحائية، حيث تأْنْسَنَ الموت يطوي أهله، وهو في

---

(1) - ابن حميس، الديوان، ص522 من قصيدة رثاء والده

(2) - ابن حمديس، الديوان، ص171

(3) - ينظر الفصل الأول للوقوف على النماذج المختارة في هذا الموضوع، أو ملحق النصوص.

الأصل مجرد منزوع الوصف الحسي، فينطوي البيت عندئذ على صورة تشبيهية خفية (الأهل يُطوون كأي شيء يطوى، وإن كان المشبه به الأقرب إلى الافتراض هو الكتاب لعلاقته القريبة من الموت).

فالتشخيص سمة يتوخاها الأديب «لأنها تنطوي على منبهات أسلوبية تمكنه من ترك بصماته الشخصية على اللغة، وتوسع حقولها الدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي يعبر عنها»[1] وعلى نفس النسق **"التشخيص"** وفي كثير من التجارب يَعمَد إلى آلية التوسيع في المعنى الدلالي للفظة فيشحنها بمنبهات جديدة مثيرة للذهن أولا:[2]

تدرعْتُ صبري جُنةً للنوائـبِ فإن لم تسالمْ يا زمـانُ فَحَـارِبِ

كأنك لم تقنعْ لنفسي بغربــةٍ إذا لم أُنَقِّبْ في بِـلادِ المَغـاربِ

فطمت بها عن كل كأسٍ ولـذةٍ وأنفقت كأسَ العمرِ في غير واجب!

فهذه الأبيات تتضمن أكثر من تركيب لخلخلة الأنظمة الثابتة للغة، أجراها مجرى الاستعارة. فالصبر صار درعا يواجه به الموت **"النوائب"** والزمان أصبح مقاتلا واعيا شرسا يخاطبه الشاعر ويتحداه بالأمر المطلق "فحارب" مدعما بوظيفة الحرف **"الفاء"** التوكيدية، والموت يتوارى خلف **"النوائب"**، كما أن العمر أضحى كأسا تنفق، والشاعر عاد طفلا يفطم عن الكأس واللذة، وهكذا يستمر في استثارة الذهن عبر كامل القصيدة ليخلق علاقات جديدة بين ألفاظها غير تلك العلاقات اللغوية الراسخة.

فتحقق الجمالية في حقل الموت و الخراب، والتوفيق في الجمع بينهما في حد ذاته خرق لنواميس العرف والعادة اللغويين، وهو مطلب كل فنان.

فالموت مرادف مقابل للإنسان، وقد يتخذ صورة أخرى تتجلى في خراب المدينة، لأن المدينة حيز مكاني يجمع صور الحياة والحركة الدائمة، فإذا توقفنا بحلول مصاب جلل عليها، انتقلت دلالة الموت إلى الخراب، فتستعير المدينة صورة فناء الإنسان، أو تنشأ بينهما علاقة مجازية "محلية". هذا المعنى كان استخدامه محدودا في المدونة لكنه بالمقابل

---

[1] - د/ أحمد علي محمد، "ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني" **مجلة نزوى، (الرباط)** العدد37، جانفي 2004

[2] - ابن حمديس، الديوان، ص31/30

فرض نفسه كمؤشر دلالي قوي على النكبة وعمق الإحساس بالمأساة لدى الشاعر، فقصيدة بكاء القيروان لابن رشيق حفلت بتينك الصورتين:[1]

كم كان فيها مِنْ كرامٍ سادةٍ بيضِ الوجوه شوامخِ الإيمانِ

فالمطلع في حد ذاته مفاجئ على غير العادة، إذ أن الشاعر أراد صدم المتلقي بتضخيم هول الفاجعة التي حلت بالقيروان بتضخيم فعل الكينونة الماضي عندما أردفه بكم العددية، الدالة على المطلق اللامحدود، فكلما كانت كثرة ما كان ثم زال، كان حجم الفجيعة أكبر. وكأن البيت ملخص كاف لكامل القصة الآتيه، وهو ما يطلق عليه براعة الاستهلال عند القدماء، إذا لم نَتَبَـنَّ فرضية ضياع المقدمة الأصلية.

فمن ألفاظ الخراب والفجيعة نحصي في القصيدة تكرّرُ الوحدة الأساسية "المصاب" سِتَّ مرات كاملة، تداولت على إبرازها حسيا وحدات معجمية مركبة أخرى غير مباشرة نسوق منها/ (دجا الليل، دنا القضاء، كليل مظلم، مظلم الأركان، أظلم القمران، حزنت لها كور العراق، تفرقوا أيدي سبأ.) فبين التشبيه والكناية والمجاز وخاصة الاستعارة توزعت الصور التي تبين المشهد العام لهلاك القيروان.

فإذا ما أضيف النص الثاني لابن "حماد الصنهاجي" في رثاء ملك بني حماد إلى هذا الحقل، يكون القاموس موحدا في وحدات مباشرة، تحيل إلى نصوص غائبة تستحضر نفسها وترسم بجلاء وبشكل مباشر هول النكبة/ (الرسم، الطلل،القفر، عفا، الحادث الجلل، يستصرخون، مقتل، الخوف، خرب، الغوث، الهروب...).

فالحزن يمتد بشكل واضح على كامل المدونة، يمكن أن نستنبط منها القاموس الآتي دون تكرار المفردات السابقة/ « تكدر، الأسى، العسر، هوان، قهر، العنف، حزنت، تزعزع، تنكد، أسفي، صبر، جلد، الضر، طريدا، شريدا، المر، مكلوم، البكاء ».

وخلاصة القول في حقل المأساوية: أن الكلمات فيه ليست ذات وضع متساوٍ رغم العلائق المختلفة بينها، كعلاقة السبب والمُسبَّب أو علاقة الجزء من الكل، أو علاقة الأساس والهامش. فالغربة والموت سبب والحزن مسبب، كما أن الحزن كل والموت والغربة والمدينة جزء من الحزن، كما أن الغربة أو الموت مثلا كلمة **"أساس"**، والحنين أو خراب

[1] - ابن رشيق، الديوان، ص156

المدينة كلمة **"هامش"**. فالعلائق وثيقة الترابط بين مختلف المكونات اللفظية في أي حقل مصنف ولا تخرج في نظر الأستاذ أحمد مختار عمر عن خمس علاقات:
« الترادف، الاشتمال، علاقة الجزء بالكل، التضاد، التنافر ».[1]

1- ب – : الحقل المعتقدي:

فهذا الحقل يعكس بامتياز الحكم السابق بأن الشاعر الجزائري القديم يضع الاعتبار الديني بالمقام الأول، فلا مناص بعد ذلك أن يكون رجع اللفظ الدال على الدين والأخلاق قويا في المدونة المختارة، لسببين رئيسيين: أولهما أن الشاعر بنى شخصيته وشهرته الأدبية وفق هذا المنظور، وثانيهما أن الضرورة في هذه الأحوال من المعاناة تزجي قسرا إلى التخفيف والتطهر عن طريق الشكوى والدعاء والابتهال إلى الله، والاستعانة بالحكمة والتحلي بالأخلاق الفاضلة، كل هذا يستدعي لغة خاصة تجعل الشاعر يستحضر بالضرورة قاموس الدين والأخلاق، إضافة إلى التجربة الصوفية التي تتخذ لنفسها رموزا دينية متميزة في خطابها الشعري.

غير أن الملاحظ في هذا الحقل هو تباين توظيف هذا القاموس بين البنية السطحية للكلمة وبين البنية العميقة لها من شاعر إلى آخر، وربما هذه الأخيرة تتجلى عند شاعر التصوف أكثر من غيره. ويمكن تفصيل هذا الحقل في المجالات التالية.

1-ب-1: اسم الجلالة:

وهو اسم يتكرر سياقيا بألفاظ وأوصاف كثيرة، هذا التعدد تحتمه وضعية استهداف المعنى المقصود وهو درجة الاستعطاف والدعاء، أو ضرورة البناء الموسيقي الذي يراعي التفعيلة والوزن، وبالطبع فإن الاستعمال غالبا لا يخرج عن الاستعمال الأساسي أو "المركزي"[2] للفظ اسم الجلالة "الله" وقد يُحمّل أحيانا في تراكيب ذات معنى إيحائي وتأثير دلالي معبر عنه كموصوف.

فإذا كان من الصعوبة عمليا القيام بعملية الإحصاء الكمي للفظة اسم الجلالة الله كما هي، إلا أن الأكيد أنها أكثر استعمالا وورودا في الشعر المدروس وبالدرجة الثانية استعمال الأسماء الحسنى الأخرى وبعض الأوصاف الدالة عليه مثل:

---

[1] - ينظر مجالات التصنيف وأنواعها : د أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة 1998، ص96، 97، 98

[2] - أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص36

اسم الجلالة	التراكيب الدالة على اسم الجلالة
الله	يا سيدي
يا رب	منتهى أملي
إلهي	من عليه بكشف الضر
مولاي	أشكو إليك
الهادي	يا خير من مدت إليه يد
	لك الحمد
	يا ذا الجلالة والإكرام
	يا أملي

ومع اختلاف دلالة استعمال في التراكيب المبنية من أكثر من عنصر، يبقى دائما السياق الذي استعملت فيه هو المحدد للمعنى المقصود، إذ ربما قد يشترك أحيانا موصوف آخر غير الله عز وجل في الاستعمال السابق خارج السياق. مع الإشارة إلى أن أكثر ما وظف هذا اللفظ كان في مواضع الشكوى والاستغاثة، وهو المقام الأنسب الذي يستدعي استعمال لفظ الجلالة، وهو ما يسميه القدماء إيراد الدلالة على المعنى، أو التوافق بين المبنى والمعنى.

1-ب-2 : ألفاظ العقيدة:

وليس المقصود بالعقيدة المصطلح بذاته، وإنما المقصود تلك الكلمات التي لها مدلول ديني مباشر وباشتقاقاتها المختلفة، فتتخذ صورة الفعل أو المصدر أو صورة إحدى الصيغ المشتقة الأخرى. والملاحظ أن هذا المجال تنحصر دلالاته على المعني المركزي دون المعنى الإيحائي، لأن الحالة النفسية في مثل هذه الاستعمالات عند الشاعر غالبا ما تكون أكثر ميلا إلى الهدوء أو دعوة إليه. فيعمد إلى التقريرية والمباشرة دون الحاجة إلى الخرق اللغوي الذي يستهدف إثارة المتلقي وشحنه بإرسالية التأثر أو الثورة. فالتعبير عن طريق الترابط المقيد هو الذي يفرض نفسه في هذا المقام، وهو مجال حفلت به المدونة.

فألفاظ الدين في المدونة كثيرا ما تستحضر معها معاني القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف عندما تتخذ صورة مركبة، أو معاني قصائد الزهد والدعوة المعروفة بخطابيتها المباشرة، وقل ما تتخذ لنفسها أبعادا فلسفية عميقة، ولأن فهم هذا الاستحضار للنصوص الغائبة لا يمكن أن يكون إلا في إطار النص الكامل نأخذ نماذج للمفاهيم السابقة ثم نورد قائمة بمعجم هذا المجال:

فالنموذج الأول قول الشاعر محمد البين:[1]

وقال اقتنع واقْنَع برزقٍ تناله بلطفٍ، لعل اليسرَ يذهبُ بالعسرِ

أو قول الشاعر في النموذج الثاني للقلعي الطبيب[2]

وخيرُ أنسِ الفتى تقوَى تصاحبُه والخيرُ يفعلُه مع كلِّ إنسانِ

أو قول ابن رشيق في القيروان:[3]

أهدَتْ لها فتنا كليلٍ مظلمٍ وأرادَها كالناطِحِ العيدانِ

فالتقاطع مع آي القرآن الكريم والحديث الشريف واضح رغم ما يلحظ من ابتذال في الاقتباس وضعف البناء اللغوي للأبيات، وهو دأب كثير من تلك النصوص اليتيمة. غير أن النسق التعبيري والمعنى العميق يرتقيان كثيرا عند ابن حمديس في قصيدته التي يجاري فيها أبا العلاء المعري في داليته المشهورة:[4]

هذا الزمانُ على خلائقِه التي طوتْ الخلائقَ من ثمودٍ وعادِ

يَفنى ويُفني دهُرنا وصروفُه من طارقٍ أو رائـحٍ أو غادِ

والناسُ كالأحلامِ عند نواظرٍ ترنُو إليهم وهي دارُ سـهادِ

دنيَا إلى أخرَى تنقِّل أهلَه هل تُركَ الأرواحُ في الأجسادِ

أودى الغريبُ بعلةٍ تعتـادُه بالكربِ وهي غريبـةُ العوادِ

فالبعد الفلسفي المتكئ على المرجعية العقائدية جلي في القصيدة تماما كما انبنت شهرة قصيدة المعري في نظرته الفلسفية للحياة والموت.

أما قائمة المعجم المتداول في مجال الحقل المعتقدي فيمكن استقراؤه في الألفاظ: « الذنب، الدين، العسرة، الأقدار، القضاء، الفتنة، عقاب الله، رمضان، العهود، الأركان الصلاة، الآذان، الوحي، السر والعلانية، الفقه، البيان، البرهان، تبتل، الفردوس، جهنم

---

(1) - الأصفهاني المصدر السابق، ص185

(2) - صلاح الدين خليل الصفدي، المصدر السابق، ص221

(3) - ابن رشيق، الديوان، ص156

(4) - ابن حمديس، الديوان، ص 119

الحور، المتقين، التقوى، الإيمان، خشعا، الثقلان، الأشياع، الديانة، الفناء، الأرواح، العيشة الراضية، القرآن، المهدي، الهادى، الخزائن، المعاصي، النهج، الكرامات. »

وقد يطول سرد تلك الوحدات المعجمية الدالة على المجال. بيد أنه لابد من ملاحظات في هذا المقام:

- لا يعني أن هذا المعجم حكر على الاستعمال الديني، وإنما المقصود بذلك أن المرور بأية وحدة منها يحيل آليا إلى فكرة دينية رغم أن الاستعمال أدبي محض.
- أن هذا الحقل يتفاوت من شاعر إلى آخر فهو حاضر بكثافة عند ابن النحوي وابن رشيق مثلا وينحسر عند ابن حمديس، وكان عابرا عند غيرهم.
- أن طبيعة الموضوع هي التي تتحكم في استدعاء قاموس العقيدة والدين، فليست قصيدة الرثاء والشكوى والابتهال مثلا كقصيدة الحنين والغربة.

1-ب-3: الرمز الصوفي:

الرمز كمصطلح تتكاثف من حوله اختلافات كثيرة واستعمالات متباينة. « فكلمة الرمز قد تستعمل للدلالة على المثال، كأن يعبر فرد عن طبقة ينتمي إليها، وقد يراد بها إنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل، فالكلمة تختلط آنا بمعنى الإشارة التي يحال فيها على شيء محدد . ».[1]

هذا التعريف ينطبق على شعراء الصوفية فهم يتخذون في خطابهم الشعري قاموسا مميزا أعادوا فيه بناء لغتهم الخاصة التي لا يمكن للغة الشعر العادية أن تسعفنا لفهم مقاصدهم إلا بالعودة لمعجمهم المشترك.

فالحاصل أحيانا هو الخلط بين الاستعارة والرمز، لكن البحث سمى الأشياء بمسمياتها القديمة كالمجاز والتشبيه، لكن الرمز الصوفي يخرج عن هاتين الدائرتين، حيث يجرد الكلمة تماما من معناها الأصلي لتصبح دالة على مفهوم جديد محدد هو المصطلح الصوفي.

وبما أن البحث يقتصر على شاعر واحد من فلول العصر الحمادي، بل على بعض النماذج من أشعاره فإن المعجم الشعري لأبي مدين شعيب لا يخرج من فلك الشعراء الصوفية، حيث يُعد الحب الموضوع الرئيس عندهم، فالمحبة الإلهية مغايرة للعشق الأرضي الذي ينشأ في العادة بين بني البشر وإن وحدت اللغة التعبيرية بينهم عندما يقترب

[1] - د/ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط3، دار الأندلس، 1983، ص152

من لغة الشعر العذري ودلالته.[1] حيث ينزاح المصطلح الصوفي إلى مخاطب آخر غير المخاطب في الحب الإنساني هو الذات الإلهية، عندما يلغي الشاعر المتصوف حضور المرأة ويستحضر ذاتا، يرمز إليها بضمير الغيبة عادة.

كما يستعير الشاعر الموروث الخمري بألفاظه وتعابيره ليفيد منه في التعبير عن مشاعره الصوفية « فينقل ما استخدمه الشعراء في سياق الحديث عن الخمر ومناخاتها في الشعر العربي إلى حقل الرؤيا الصوفية، ويبدو أن الجامع بين الحالين أن كلا منهما يستدعي ذهاب العقل وتراجع دوره ».[2]

ولا تجب الإطالة في سرد خصائص اللغة الصوفية، لأن المكان يضيق بها وليست الهدف بحد ذاتها، وإنما للإشارة فقط أن المدونة الحمادية لم تخل من حقل الصوفية وشطحاتهم الفلسفية والشعرية، ويُعد أبو مدين أكبر من يمثل هذه الحلقة من الشعر الجزائري في هذا العصر، وربما قاموسه الصوفي يختصره النص التالي:[3]

يحَرِّكنا ذِكْرُ الأحاديث عنكـــُمُ ولولا هواكُم في الحشـا ما تحرَّكْنَا

فقلْ للذي ينـهى عن الوجد أهلَـــهُ إذا لم تذقْ معنى شرابِ الـهوى دَعْنَا

إذا اهتزَّتِ الأرواحُ شوقًا إلى اللّـقَا ترقَّصَتْ الأشباحُ يا جاهلَ المـعنى

أمَا تنظُر الطيرَ المُقَفَّـــصَ يا فتى إذا ذَكَرَ الأوطانَ حَنَّ إلى المَغْـنَى

ويرقصُ في الأقفاصِ شوقًا إلى اللقا فيَهتزُّ أربابُ العـقولِ إذا غنَّى

كذلك أرواحُ المحبينَ يا فـــتَى تهَزِّزْها الأشواقُ للعالم الأَسْـــنَى

فكما نلاحظ أن هذه الأبيات شحنت بطائفة من الرموز الصوفية العامة تحتاج في فك دلالتها إلى رؤيا وقاموس خاصين من مثل « الهوى، الوجد، الشوق، اللقاء، المغنى، شراب الهوى، أرواح المحبين، العالم الأسني. » فكل كلمة من تلك الكلمات الواردة تحمل معنى مغايرا للمعنى المتعارف عليه، وإذا أضفنا غموض المخاطب في النص المشار إليه بالضمير« عنكم، هواكم » ثم

[1] - ينظر أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ط1، وزارة الثقافة، عمان الأردن،2002، ص157
كما ينظر د /مختار حبار، شعر أبي مدين شعيب، الرؤيا والتشكيل، بداية من ص183

[2] - أماني سليمان داود، نفسه، ص172

[3] - شعيب بن الحسين أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب، منشورات موقع www.islamport.com 2006/12/12، 11h:30، ص59

الالتفات إلى مخاطب ثان معادل معني بالإرسالية، وهو **"المريد"** في الطريقة الصوفية، نكون أدركنا باختصار بالغ خصائص المعجم الصوفي.

1-ج-: حقول أخرى:

إذا كانت الحقول اللغوية السابقة التي يكمن إعادة تسميتها إجمالا « بالحقل الإنساني و القيّمِي » هي التي رسمت الصورة الكلية للحقول الدلالية في الشعر الحمادي وطغت عليه، فإن الإطار العام لتلك الصورة لا يكتمل إلا بأجزاء إضافية، توطدها وتوضحها، لما لها من علاقة بها على المستوى التركيبي الدلالي من جهة، وكحقول بارزة تفرض عملية التصنيف ذكرها من جهة أخرى.

1-ج -1 : الزمان:

وليس المقصود به الزمن الصرفي أو النحوي، وإنما المقصود هو المعنى المعجمي البحت للكلمة، حيث نسبة الترديد للفظة الزمان كانت عالية في المدونة، فترددها بمستويات(التوظيف) وبمسيات مختلفة (المرادف) كان ملفتا، لتستقر أليا في قائمة المعجم.

فقد ذكر الزمان في مواضع كثيرة بألفاظ هي: (الزمن والزمان، الدهر، الأيام، الليالي) . أما دلاليا فقد ارتبط الدهر أو الزمان في كل استعمالاته بالشر (موقف سلبي). حيث كان تجسيده كائنا جبارا، نسبت إليه كل المصائب التي لحقت بالإنسان، وهو موقف سياقي منطقي مواز لطبيعة الموضوع، لأننا قد نجد مواقف إيجابية من الدهر في الموضوعات التي تعبر عن المسرة والفرحة، وهذا ما –قد- يحيلنا إلى المعنى البعيد للفظة وهو (الله عز وجل) الذي يطلق عليه اسم الدهر في بعض الآثار. وهو وحده الذي يسر ويحزن.

ونسوق بعض الأمثلة لفهم أوصاف الشر التي أسندت للزمان وهي في الحقيقة مخيال مشترك بين كل الشعراء وعبر كل العصور:

- كدَّرَ الدهرُ صفوَه
- كنت غرًا بالزمانِ وصرفه
- صقلية كاد الزمانُ بلادَها
- قرأتُ على دهري تغربةً
- فإذا لم تسالمْ يا زمانُ فحاربِ
- عضَّه الزمانُ بنابه
- إن كان جَارَ عليَّ دهرٌ جائرُ

- أَعدى إلى الحُرِ من أعدائه الزمنُ
- يدُ الدهرِ جارحةٌ آسِيةٌ
- نظرَتْ لها الأيامُ نظرةَ كاشحٍ
- أترى الليالي بعدما صنعت بنا...
- ...إلخ

فهذه التراكيب وغيرها تعاملت مع اللفظة تعاملا مجازيا محضا خرجت بها عن المعنى المترسخ في الذهن للدهر والزمن وهو أمد ممدود، أو مدة زمنية معينة، فأصبح له أوصاف حسية وأخرى معنوية يمكن استنتاجها بوضوح من العبارات المَسيقة السابقة.

1-ج-2: أسماء الأعلام:

واعتبارا لورود أسماء الأعلام في القصيدة الجزائرية الحمادية لا بأس أن نشير إلى أن قضية أسماء الأعلام أثارت اهتمام اللغويين في تصنيفها، قديما وحديثا، وأدخلوها ضمن إشكالية سموها: (قصدية اللغة واعتباطيتها)، ومعنى الاعتباطية أن لا وجود لعلاقة بين الدال والمدلول، وإنما سميت الأشياء والمعاني تواضعا واتفاقا.[1]

وقد قسمت أسماء الأعلام وفق ذلك إلى قسمين: «عالم» وهو ما نجده في المعاجم والدراسات اللسانية، و«شعبي» يشمل أسماء أعلام الأشخاص والأمكنة وأسماء الصالحين[2].

وقد تصبح الأسماء ذات قيمة رمزية (أعلام الإيحاء) يستحضرها الأديب في مكان محدد يلائم السياق ويوضح الصورة، وتكون أقرب إلى الصورة التشبيهية طرفاها: الحال المشبه، والاسم المستحضر كمشبه به لأنه في الغالب لا يتم توظيف الاسم إلا لمقصدية معينة. وقد تبقى على حالها من دون قيمة رمزية متعلقة فقط بأطوار الحدث(أعلام الإخبار). ومن هذه الزاوية يحاول البحث إدراج أسماء الأعلام كسمة بارزة في المدونة وفهم مسوغات توظيفها.

أ- المكان:

(1) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، ص63
(2) - نفسه، ص64

المكان ارتبط باسم المدينة، مدينة الشاعر في زمن النكبة، لأن المدينة كما سلف الذكر كانت باعثا ومرجعية للحس المأساوي، ومن ذلك لم يأت ذكر اسم منها إلا مقترنا بالفجيعة والألم والحنين، وهو القاسم المشترك بين كل المدن المذكرة، رغم أن الاختلاف في الوصف الخاص يختلف من مدينة إلى أخرى.

فالمدينة المذكورة وأوصافها في علاقتها مع تجربة الشاعر نوجزها على الشكل الآتي:

المدينة	الوصف الخاص	الوصف المشترك
طبنة تيهرت الجزائر صقلية القيروان باجة الأندلس مصر بغداد	محنة شوق قلق وضياع محنة وحنين خراب وحزن غربة اشمئزاز ونفور اشتياق البعد	نكبة المدينة أو نكبة الشاعر فيها

والخاصية الهامة للمدينة المغاربية، أنها تمثل بطاقة هوية تشخيصية للمدونة المختارة، فلغة الخطاب العربية لغة مشتركة بين المشرق والمغرب وغيرهما، والمدينة اسم مميز لهوية ذلك الخطاب في موضوع المأساوية على الأقل لارتباطه بالغربة والحنين والحرب والموت الذي يكون فيه المكان حاضرا بالضرورة.

ب-: الإنسان:

فاسم الإنسان كعلم في المدونة ورد في سياقات دلالية متعددة لأنه كما سلف الذكر فكل اسم يحمل تداعيات مرتبطة بقصص تاريخية أوصفات محددة يتم تناولها في هذا السياق المناسب، فقبل سرد هذه الأسماء نشير إلى ملاحظات أساسية:

أولها: أن جميع هذه الأسماء تنتمي إلى الموروث الثقافي العربي الإسلامي متباعدة في الزمان والمكان، ولم يرد منها اسم خارج هذا الموروث.

ثانيها: اختلاف أنواعها بين اسم مفرد عام، لقب، كنية، صفة جوهرية دالة على علم من الأعلام.

ثالثتها : اختلافه في الورود بين التناول الوضعي[1] (دون دلالة واضحة في السياق) كما في مقام الخطاب المدحي، أو الوصفي المباشر، وبين التناول الرمزي الإيحائي إن صح التعبير، وهو التناول الذي يحتاج إلى تعيين مدلول الاستعمال كما في مقام التمثيل الذي يختصر المعنى في النص بمجرد الإحالة إلى ذلك الاسم.

وكمثال توضيحي عن الاستعمال الوضعي قول ابن رشيق:

فتكوا بأمةِ أحمدٍ

فإضافة اسم العلم –أحمد- هو استعمال وضعي لتحديد وصف كلمة الأمة لتبيين نوعها ونسبتها فقط.

أو قول الشاعر ابن النحوي:

وأبي بكرٍ في سيرتِه

وأبي حفصٍ وكراماتِه

وأبي عمرٍو ذي النورين

وأبي حسنٍ في العلم

فالأسماء (الكُنَى) جاءت في سياق المدح لا تحمل أي تداع دلالي بعيد يمكن استشرافه

أما المثال عن المعنى الرمزي نأخذ قول الشاعر الأشوني:[2]

حرٌّ كساه العدمُ ثوبَ خمولِه وكأنَّما قارونُ في أثوابِـه

فاستعمال الاسم –قارون- يدفعنا إلى البحث عن علاقة التوظيف بين المشبه والمشبه به، وهي علاقة ضدية تماما، فكما يرفل قارون في أثوابه من خيلاء البذخ والغنى، يرفل الشاعر في ثوب الخمول والفقر.

أو قول ابن النحوي [3]:

أصبحتُ فيهم فقيدَ الشكلِ منفردًا كبيتِ حسانَ في ديوانِ سحنونِ

---

(1) - الاصطلاح مقتبس عن الدكتور محمد مفتاح في مؤلفة تحليل الخطاب، ص65. وسماها محمد الهادي الطرابلسي في كتابه خصائص الأسلوب في الشوقيات (أعلام الإخبار- أعلام الإيحاء) منشورات الجامعة التونسية، 1981

(2) - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ص391

(3) - ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، ص97

فتوظيف الاسمين –حسان، سحنون- رمزي يقتضي البحث عن مدلوله، وإيجاد مرجعية القصة التي استدعت هذا التوظيف (لم يستشهد فقيه القيروان سحنون في مدونته الفقهية إلا ببيت واحد من ديوان حسان بن ثابت)، فوجد الشاعر التفرد في الاستشهاد مشابها لحاله فأورده كرمز يختصر وصف تفرده.

أما الأسماء التي وردت في المدونة المختارة فهي:

- ما جاء اسما مفردا أو لقبا:**(محمد، أحمد، إبراهيم، حسان، حماد، شداد، قارون، سحنون).**
- ما جاء صفة دالة على علم :(**عبد الله، مقتدر، معتضد، الهادي، المهدي، الطاهر)**
- ما جاء كنية:**(أبو الحسن، أبو حفص، أبو عمرو، أبو بكر).**

2- مستوى الأداء اللغوي

وفي آخر هذا المبحث يمكن إيراد ملخص عام لأهم المميزات الأسلوبية لمستوى الأداء اللغوي في المدونة الحمادية، وهو ملخص يعكس مستويات توظيف المعجم وتطوره وبعض الظواهر الفنية المحيطة به:

2-أ/ تباين مستوى الأداء:

فهي خاصية تصدمنا عند تفحص النصوص المختارة، فبمقياس الشعرية ومعاييرها القديمة منها والحديثة ندرك الفارق في التجربة الشعرية بين النماذج المدروسة حيث تتأرجح بين الأداء اللغوي المبتذل، لا يلمس فيه إلا مجرد النظم، والأداء الفني الراقي الذي يراعي نواميس التشكيل الفني المطلوبة من الناقد، فالابتذال عند النقاد والبلاغيين هو ما لم يراع فيه صاحبه المقاييس الخاصة للشعرية (ينظر الجدول الوارد في مقدمة الفصل). وحكم الابتذال يلتصق جزئيا بتلك النصوص اليتيمة التي لم يرد لأصحابها غيرها في كتب التراث، أما الأداء الرفيع فيسند إلى أصحاب المدونات الغزيرة (الدواوين)، وهو ما يفسر ضعف التجربة الشعرية عند الطائفة الأولى-وربما كانت التجربة عرضية- ونضجها عند أصحاب الوصف الثاني.

وقد يكون هذا الحكم تجنيا على الحقيقة لو وقفنا على نصوص أخرى للشاعر نفسه الذي يحتكم إلى نص فريد، لأن مستوى الأداء لا يمكن أن يكون على وتيرة واحدة عند أي شاعر مهما أجاد، وهي قضية معروفة منذ القديم، وحتى يثبت العكس يبقى الحكم السابق قائما.

2-ب/ تطور المعجم:

على المستوى التداولي للغة يلحظ **"تداخلا في المستويات المعجمية"** فقد يستعمل الشاعر ألفاظا أو صيغا قدم بها العهد، ترجع إلى عهود سحيقة أو تراكيب نحوية عربية قديمة تمتزج بلغة العصر المستحدثة، وليس المقصود أن قاموس العهد الحمادي جديد بما يجعله مميزا عن غيره كلية، لأن اللغة العربية هي نفسها لغة التعبير رغم ما يلحق اللغة - ككائن متطور- من تجديد بحكم صيرورة الحياة ومقتضيات مواكبة التطور، وإنما نقف أحيانا عند تراكيب أو ألفاظ تقفز بالذهن إلى العصر الجاهلي مثل تلك المستعملة في الوقوف على الأطلال ووصف الناقة، والنسيب، تبدو في حين القراءة غريبة التداول عن العصر.

2- ج/ التشكيل بالموروث:

فهي خاصية حاضرة بقوة أيضا، فقد وجد الشعراء في التراث رؤية فنية استعاروها عن طريق الاقتباس أو التضمين أو بالإشارة، وحفلت تلك المدونة المختارة بنماذج كثيرة أورد البحث بعضا منها في سياقه عندما استدعت الضرورة التمثيل للظاهرة، أما مصادرها على الترتيب -بحسب الأهمية- فكانت : الشعر العربي القديم بالمقام الأول، ثم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، تليهما الأمثال العربية والشخصيات التاريخية بالمقام الثالث.

****

ثانيا: التحليل التركيبي

إن دراسة التركيب في نظر المهتمين بالأسلوبية هي وسيلة ضرورية لاستجلاء الخصائص المميزة للنص الأدبي، وتحسبه أحد المستويات المهمة في التحليل اللـــغوي، باعتباره « هو الذي يزيد في تلك الخصائص أو يقلل منها. فالعلاقات تنتج عن التركيب» [1]

وقد أطلق القدماء عموما اسم الجملة أو الكلام على التركيب، فقالوا أنه كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه « والكلام قول مفيد مقصود»[2] رغم الاختلاف الحاصل بينهم في تحديد الفرق بين الجملة والكلام.

والمسائل التي تنصب عليها الدراسات في مجال التركيب هي التركيب النحوي بالأساس، فتعمد إلى تتبع الظواهر النحوية في بناء الجملة، من حيث الطول والقصر، وأركان التركيب من مبتدأ وخبر، أو فعل وفاعل، وتبيان دور العلائق النحوية في المعنى والوقوف على المقومات النحوية من تقديم وتأخير وحذف وتعريف وتنكير، وكيفية استعمال الروابط والضمائر، وغير ذلك مما يدخل في باب البناء النحوي.

على أن التركيب النحوي يتداخل معه نوع أخر من التركيب، هو ما يسمى التركيب البلاغي[3] الذي يرتكز على تقري عنصر التخييل في النص كما وكيفا، والذي جُعل عند القدماء استعارةً وتشبيهًا ومجازا، وأفردوا له حيزا هاما من الاهتمام، كما خصه المحدثون بتسمية "الصورة" وأحاطوه بالعناية ذاتها وعدوه زاوية أساسية في هيكل الإبداع الأدبي.

وليس غائبا على البال أن الإحاطة بتلك الظواهر في التركيبين تستلزم –إلى جانب الانضباط المنهجي- معرفة أكيدة بالقواعد النحوية وتبصرا بمجريات المباحث البلاغيــة، لذا يجتهد البحث – بعيدا عن ادعاء معرفة ما سبق ذكره- للوصول إلى بلورة بعض الخصائص الأسلوبية التي وسمت التركيبين؛ النحوي والبلاغي في المدونة الحمادية المختارة، مستبصرا بجملة من الدراسات التي أسهمت في رسم معالم المقاربة التركيبية للمجالين.

---

(1) - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص45

(2) - جمال الدين عبد الله بن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص44

(3) - محمد مفتاح،المرجع السابق، ص47

1- التركيب النحوي:

فالظاهرة النحوية لابد أن يكون تكرارها باديا في النص المختار، وأن تشتمل على أنظمة خارقة لمألوف التركيب أو أن تكون أحد خيارات التعبير[1] حتى تستدعي لفت الانتباه بالتحليل أو الإحصاء. وعلى ضوء هذا المؤشر النظري تستوقف البحث بعض الظواهر التركيبية النحوية في المدونة يخصصها البحث لـ: **"ظاهرة العدول"** ويشمل ثلاثة مستويات: العدول **عن النسق النحوي،** كالتقديم والتأخير، والحذف والالتفات، والعدول عن قواعد اللغة (**انتهاك قواعد اللغة**) كالمخالفة الصرفية والنحوية في أبنية الكلمة وعناصر الجملة. والعدول عن **السياق الأسلوبي؛** كالجملة الطلبية بأنواعها المختلفة وما لحقها من انحراف في بنيتها أو في أزمنة الأفعال أو ظواهر أخرى كالتكرار والحشو، معتمدا –البحث- على عملية الإحصاء، ما أمكن الإحصاء لتلك الظواهر ومعدلات ورودها في جداول تبرز كل ظاهرة على حده .

فالعدول إذن هو عدم الملاءمة، يبنى على قواعد الوظيفة الإسنادية « فإذا كان في العربية نظام مثالي في ترتيبها، فإن هذا النظام ليس مقدسا لا يجوز المساس به»[2] فثمة تغييرات كثيرة قد تلحق ذلك النظام لأسباب نظمية غير مقصودة لذاتها، وقد تكون اختيارا مقصودا وهو أمر لا يعني البحث بقدر ما يعنيه ترصد الظاهرة وتأويلها.

1-أ-/ العدول عن النسق النحوي:

ويشمل الانحراف الحاصل في بناء الجملة وتوابعها، والخروج عن النسق الأصلي الذي وضعه المعجم والنحو على حد سواء.

1-أ-1/ التقديم والتأخير:

يقسم عبد القاهر الجرجاني[3]التقديم قسمين :

الأول: تقديم يقال إنه على نية التأخير، ويعني به كل ما يتقدم ويظل على حكمه.

الثاني: تقديم يراد به نقل الشيء عن حكم إلى حكم وجعله في باب غير بابه.

---

[1] - أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص98

[2] - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص203

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تقديم علي أبو رقية، "موفم" للنشر، 1991، ص117

وقد تجسد التقديم بشكل ملفت في المدونة وبكل أنواعه، مؤديا أثرا بلاغيا في الكـلام، هذا الأثر حصره البلاغيون في أنماط تقريبية[1] نستلهم بعضا منها على وجه التمثيل والتنويع لا الحصر والإحصاء:

- **تقديم الجار والمجرور:** ويلفت النظر الكثرة العددية لهذه الظاهرة وتعدد أشكالها وأغراضها منها:

التحديد المكاني :(قول حماد بن علي) [2]

أراني أصبحتُ في قـطرٍ باجةٍ غريبا وحيدًا في هوانٍ و في قهـرِ

التحديد الزماني:

وقل الذي يُجدي التَّشكِّي، وأيٌّ من أُرجِّيه في يومي لقاصمَةِ الظهـرِ ؟

الاهتمام بأمر المتقدم : (ابن سلامة) [3]

لي حرمةُ الضيفِ لو كنتم ذَوِي كرمِ وحرمةُ الجارِ لو كنتم ذَوي حسبِ

ويغلب اقتران حرف الجر بالضمير أكثر من الأسماء والظروف، ورغم أن هناك مسوغا نحويّا لوجوب تقديم الجار والمجرور عندما يكون المبتدأ نكرةً، إلا أن المسوغ البلاغي لا يمكن تجاهله:

كم كان فيــها من كرامٍ ســادةٍ بيضُ الوجوه شوامــخُ الإيمان[4]

في البيت تقدم الجار والمجرور المتعلق بمحذوف عن اسم كان المقترن بحرف الجر الزائد "من" للدلالة على التخصيص ومثله أيضا تقديمه على الفاعل في قول الأشوني:[5]

إن كان جار عليَّ دهــرٌ جائـرٌ فالدهرُ أغرى باللــبيب النابِه

ويأتي متوسطا بين المبتدأ والخبر: (ابن النحوي)[1]

[1] - ينظر مثلا : أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ط12، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د ت ص154/153

[2] - الأصفهاني، الخريدة، ص185

[3] - نفسه، ص344

[4] - ابن رشيق، الديوان، ص156

[5] - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ص361

أصبحت فيهم فقيد الشكلِ منفـردًا كبيتِ حسانَ في ديـوانِ سحنونِ

- تقديم الظرف: منه: (العز بن صمادح)[2]

لم أُبْقِ منه لغيرِي ما يحاذرُه فليس يقِصدُ دوني في الورى أحدَا

فتقدم الظرف "دوني" على المفعول وحقه التأخير، مراعاة لنظم الكلام والوزن، ويعتبر هذا الغرض أهم الأغراض الفنية من خلخلة نظام اللغة وترتيبه حتى يستقيم الوزن والنبر والحصول على التنغيم المطلوب في الشعر.

ومن مواضع تقديم الظرف مزدوجا مع تقديم الجار والمجرور(الخبر):[3]

وراءك يا بحرُ لي جنـةٌ لبسْتُ لنعيمٍ بها لا الشقــاءَ

إذا أنا حاولتُ منها صباحًا تعرَّضْتَ من دونِها لي مساءَ

- تقديم المفعول لأجله: بغرض تبيان علة الفعل مثل :[4]

ألقابُ مملكةٍ في غيرِ موضعِها كالهرِّ يحكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ

- التقديم في التركيب الشرطي[5] : وورد بأشكال متعددة منها : تقدم الاسم على الفعل في جملة الشرط، أو تقدم جملة الجواب على جملة الشرط... وهذا التقديم لا يخرج عن غرض إثارة الذهن ولفت الانتباه إلى أمر المتقدم مثل[6]

ويرقصُ في الأقفاصِ شوقا إلى اللقَا فيهتزُّ أربابُ العـقولِ إذا غنَّى

ومثل:[1]

[()] - ابن الزيات، المصدر السابق، ص97
[2] - ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب،ج2،ص201
[3] - ابن حمديس، الديوان، ص4
[4] - ابن رشيق، الديوان، ص66
[5] - يلاحظ غنى المدونة بالتركيب الشرطي وبأدواته المختلفة خاصة الأداتين "إذا 28: تركيبا " و إن: 12 تركيبا" و" 11 تركيبا " موزعا بين الأدوات الأخرى " من، مهما، لو، لولا، لما، ودلالته الأساسية لا تخرج في الغالب ...عن السببية.
[6] - أبو مدين شعيب، الديوان، ص59

حتى إذا الأقدارُ حمَّ وقوعُــها ودنا القضــاءُ لمــدةٍ وأوانِ

فهذه النماذج المقدمة وغيرها -كتقديم المفعول المطلق والحال والنعت- اختص بلواحق الجملة وليس بعناصرها الأساسية، ولكن عناصر الجملة قد لحقها بدورها التقديم والتأخير وبخاصة تقديم الخبر أو المفعول به لإبراز مكانتهما بالمدح والتعظيم أو لنسق نحوي واجب.

- تقديم الخبر: وجاء في مواضع كثيرة منها تلك التي تعلق فيها بمحذوف وجاء شبه جملة، ظرفا أو جارا ومجرورا، وقد سبقت نماذج ذلك، ومنها ما ورد اسما له حق الصدارة كأسماء الاستفهام والشرط أو خبرا لناسخ مثل[2]: (محمد بن حماد الصنهاجي)

أينَ العروسان؟ لا رسمٌ ولا طللُ فانظرْ ترَ ليسَ إلا السهلُ والجبلُ

أو مثل(ابن حمديس)

وكيف، وقد سيمت هوانا وصيَّرتْ مساجدَها أيدِي النصارى كنائسَا

- تقديم المفعول به : وهو الأكثر تداولا بعد الجار والمجرور والظرف للغرض المذكور آنفا مثل :تقديم المفعول الاسم الظاهر [3] (ابن حمديس)

وما شيب الإنسانَ مثلُ تغـربٍ يمر عليه اليــومُ منه كعامِ

أو تقديمه ضميرا متصلا(مسوغ نحوي) مثل[4]:(الأشوني)

يمسي ويصبحُ هائمًا متحــيرًا قد عضَّـــهُ الزمانُ بنــابِه

ونكتفي بهذا القدر من الشواهد، فأظنها كافية للدلالة على شيوع الظاهرة في المدونة، والأهم منها هو القراءة الدلالية لها، فالسياق النحوي والنظمي يجعلان مراعاة نظام اللغة على أصله شيئا مستحيلا، لكن يبقى الغلو في العدول عن ذلك النظام واللجوء إليه دونما

(1) - ابن رشيق، الديوان، ص161
() - عن أبي رزاق، الأدب في دولة بني حماد، ص80، التجاني، الرحلة، ص115
(3) - ابن حمديس، الديوان، ص432
(4) - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ص391

حاجة ماسة من العيوب التي ينكرها البلاغيون لأنها تمس مقدرة الشاعر وشاعريته، وتبرز سطوة الوزن والقافية عليه وعدم استطاعته التمرد عليهما. ولإبراز الظاهرة نذيلها بالجدول الإحصائي[1] الآتي:

الجدول "رقم1"

نوع التقديم	العدد(الكم)	النسبة إلى مجموع الظاهرة
تقديم الجار والمجرور	148	% 67.57
تقديم الظرف	31	%14.15
تقديم المفعول به	18	% 08.19
تقديم المفعول لأجله	09	% 04.10
تقديم الحال	07	% 03.19
تقديم جواب الشرط	06	% 02.73
المجموع	219	%100

1-أ-2/ الحذف:

والحذف كذلك من القضايا الهامة التي تعالجها البحوث البلاغية والأسلوبية لأنها تعد انحرافا عن النسق التعبيري العادي « ويستمد الحذف أهميته أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية توقظ ذهنه وتجعله يتخيل ما هو مقصود »[2]

والمنظور النحوي إلى الظاهرة محدد بأحكام (يجوز ولا يجوز) أما المنظور البلاغي فيُسدَّدُ إلى ضرورة الحذف وأغراضه ليس أكثر، فالبلاغيون على وعي بتأثير الحذف وقيمته في التركيب .

(1) - عملية الإحصاء تقريبية فقط لاعتبارين : أولهما صعوبة العملية ذاتها وثانيهما ما قد يعتريها من سهو أو نسيان أو جهل مما يقلل من دقتها

(2) - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص137

واللغة العربية في طبيعتها لغة تتميز بهذه الخاصية (خاصية إيجابية) تتعلق بالإيجاز، وقد قيل: البلاغة إيجاز. فلا خلاف أنه أكثر بلاغة من الذكر ما لم يؤدِّ إلى تعقيد وغموض في المعنى ولخص هذه المعاني عبد القاهر الجرجاني بقوله « هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق».[1] وعمليا فإن خاصية الحذف بارزة في المدونة المدروسة، نوجزها في الملاحظات التالية:

- الظاهرة بارزة وأشكالها تعددت بين حذف الحروف، حذف الأفعال، حذف الأسماء، حذف الجمل.
- تنوعت أغراض الحذف بين الغرض البلاغي(النظم خاصة) وكذا التعظيم أو التحقير وبين العلل النحوية، وجاء مستوفيا للمعايير البلاغية والنحوية، فكان أبلغ من الذكر.

ونرد أمثلة مقتضبة دون تفصيل عن أشكال الحذف من باب التمثيل:

- **حذف الحروف :** سواء أتعلق الحذف بحروف المعاني مثل:[2] (لابن أبي الرجال)

خليليَّ إن لم تساعداني فأقصرَا فليس يداوَى بالعتابِ المتيمُ

ألا ساعةً يمحو بها الدهرُ ذنبَه فقد طال ما أشكو وما أتبرَّمُ

فقد حذف حرف النداء (يا) في الأول، الحرف المشبه (ليت) في الثاني.

أم تعلق بحروف المباني (تغيير في بنية الكلمة للضرورة الشعرية) مثل (اللقا، البكا، البنا ...)

- **حذف الفعل:** وجاء في مواطن مختلفة بعد (إذا) أو في أسلوب التحذير أو بعد عطف النسق، وغيرها من المواضع التي تستوجبها الضرورة النحوية:[3] (الأشوني)

فإذا الأنامُ غُذُّوا بثديٍ واحدٍ في كل قطرٍ أهلٍ بسحـــابِه

أو قول ابن حمديس:[4]

وإياك يومًا أن تجرِّبَ غربةً فلن يستجيرَ العقلُ تجربةُ السُّمِ

---

(1) - عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 149
(2) - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص110
(3) - ابن عبد الملك، المصدر السابق، ص391
(4) - ابن حمديس، الديوان، ص416

-حذف الاسم: والاسم المحذوف كان في الغالب مسندا كالخبر وفي الأقل مسندا إليه كالمبتدأ أو المضاف أو حذفهما معا، وإنابة ما يدل عليهما وهذه أمثلة:

وما مقامي بأرضٍ تسكنون بها منى يطيبُ ولكنْ حرفةُ الأدبِ...[1]

ومما يزهدني في أرض أندلس سماع مقتدر فيها و... معتضدِ

...ثقاتِي ما دامتْ صلاتي لديْهمْ وإنْ عنهم أخَّرتُـها فَعداتِي)[2]

-حذف الجملة: ويتعلق الأمر بحذف المسند والمسند إليه كليهما في التعبير، وتأتي الجملة الفعلية في الترتيب؛ الأُولى ثم جملة جواب الشرط والجملة الاسمية، وأكثر ما يكون حذف الجملة، بعد حروف العطف، وهو اختيار يلجأ إليه الشاعر ليفرض نسقا جماليا معينا وهو تجنب الحشو والتكرار.[3] . ولنأخذ أمثلة على ذلك:

...حقًا لقد ذهبَ الكرامُ من الورى لم يبقَ إلا كلُّ جلفٍ جــابِه

فقد حذفت الجملة الفعلية وأناب عنها المفعول المطلق (حقا)

إن كان مولايَ لا يرجوك ذُو زللٍ بلْ... من أطاعَك، منْ للمذنبِ الجانِي ؟[4]

فتم حذف الجملة الاسمية، وخبرها "الجملة الفعلية" الواقعة جملة للشرط بعد (بل) التي للإضراب والتقدير: (بل إن كان لا يرجوك من أطاعك)

شكوتُ دهرِي وجرَّبتُ الأنامَ فلمْ أحمدْهم قطُّ في جدٍّ و...في لعبِ[5]

فالجملة الفعلية حذفت بعد حرف العطف (الواو) ويكون التركيب الأصلي الذي انحرف عنه الشاعر هو (ولم أحمدهم في لعب).

والجدول يختصر صورة الحذف في المدونة:

(الجدول رقم 2)

نوع المحذوف	العدد	النسبة إلى مجموع الظاهرة

(1) - البيت لابن سلامة، من العماد الأصفهاني، الخريدة، 344

(2) - البيت لابن أبي الرجال، من ابن رشيق، العمدة، ص160

(3) - التكرار بدور قد يكون اختيارا إذا جاء لغرض يستهدفه الشاعر أما الحشو فيعد عيبا عند البلاغيين، ففي نظرهم لا بد من (المساواة) بين المبنى والمعنى، وللبحث عودة إلى القضية

(4) - خليل الصفدي، المصدر السابق، ص221

(5) - العماد الأصفهاني، المصدر السابق، ص199

حذف في عناصر الجملة الاسمية	29	%32
حذف في عناصر الجملة الفعلية	35	%39.32
حذف في توابع الجملة (الجار والمجرور، الظرف، النعت)	14	%15.73
حذف الحروف	11	%12.35
المجموع	89	%100

1-أ-3/ الالتفات:[1]

لقد شرح ابن رشيق كيفية حدوث الالتفات قائلا : « يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول ».[2]

ويعد من الالتفات بحسب هدا التعريف : التناوب بين مقامات الضمائر، ومنه أسلوب الاعتراض، العدول في زمن الأفعال، الانصراف عن الأغراض البلاغية الأصلية للأساليب المختلفة.

ومغزى الالتفات وقيمته البلاغية « أنه يأتي بغير المتوقع لدى القارئ أو السامع فيؤدي إلى حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي، ويبعد عن المتلقي ما قد يصيبه من ملل ».[3]

والالتفات كظاهرة تركيبية وردت في المدونة بأنواعها المذكورة وبنسب متفاوتة، نركز هنا على الأبرز منها:

أ- على مستوى الإضمار:(له سبع صور في التعبير)

ويعد أكثر صور الالتفات في العملية الإبداعية، فالانصراف عن ضمير إلى آخر مخالف له دواعي جمالية وإيقاعية، « فالضمائر التي تحيل على جمع المتكلم -مثلا- تجعل الإيقاع بطيئا نظرا لحضور حروف المد فيها أما الضمائر التي تحيل على المخاطب الغائب الجمع فتحد من بطئه وتجعله سريعا».[4]

---

(1) - أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي هو الأصمعي (ت211 هـ) ومعناه في اللغة: الانصراف عن الشيء

(2) - ابن رشيق، العمدة، ج2، ص54

(3) - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، ص234

4 - عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص، ص189

فمن صور هذا النوع على وجه التمثيل: الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائبّ، الالتفات عن المخاطب إلى الغائب، عن الغائب إلى المتكلم، عن الغائب إلى المخاطب، التحول عن المذكر إل المؤنث، عن المؤنث إلى المذكر، عن جمع المذكر إلى جمع المؤنث، عن جمع المؤنث إلى جمع المذكر،التحول عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع، التعبير عن المثنى بالمفرد.

الصورة الأولى : (عن المتكلم إلى الغائب**) – (**لابن رشيق) [1]

فلم أرَ مثليَ بين عينيه جنةٌ وبين حشاه والتراقيَ جهنمُ

الصورة الثانية: (عن الغائب إلى المتكلم)مثل: – (للأشوني) [2]

يا ويحَ ناءٍ شطَّ عن أحبابِه وسقاه طول البعد مرَّ شرابِه

....

إن كان جارَ عليَّ دهرٌ جائرٌ فالدهرُ أغرى باللبيبِ النابِه

الصورة الثالثة:(عن الغائب إلى المخاطب) مثل: (لابن المكوك الطيبي) [3]

ألا ليت شعري هل من الدهر عودة ليقرُبَ ناء ليس يدري له أينُ

أو قول القلعي الطبيب:[4]

يا ذا الجلالةِ والإكرامِ يا أملِي أختمْ بخيرٍ وتوحيدٍ وإيمانِ

الصورة الرابعة: (عن المخاطب إلى الغائب)مثل:[5] (للقلغي الطبيب)

يا ربُّ سهلْ لي الخيراتِ أفعلُها مع الأنام بموجودي وإمكانِي

وخيرُ أنسِ الفتى تقوَى تصاحبُه والخيرُ يفعلُه مع كلِّ إنسانِ

---

1 - ابن رشيق، الديوان، ص 137

2 - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ص391

(3) - العماد الأصفهاني، المصدر السابق، ص184

(4) - صلاح الدين خليل الصفدي ، نكث الهميان في نكت العميان، ص221

(5) - خليل الصفدي، المصدر السابق، ص210

الصورة الخامسة (عن المخاطب إلى المتكلم**)**مثل:[1] (لأبي مدين شعيب)

فقلْ للذي ينـهىَ عن الوجدِ أهلَه إذا لمْ تذقْ معنى شرابِ الـهوَى دعنَا

الصورة السادسة، (عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع)مثل:[2] (لابن حمديس)

تقيد من القطرِ العزيزِ بموطنٍ ومتْ عند ربعٍ من ربوعِك أو رسمِ

....

فإن بلادَ الناسِ ليست بلادَكم ولا جارَها والحلمَ كالجارِ والحلـمِ

الصورة السابعة: (التعبير عن المؤنث بالمذكر) مثل:[3] (لابن فلفول)

وهذا النمط يكثر عند التغزل فيستعمل ضمير المذكر ويقصد به المؤنث:

قالوا : نأى عنك الحبيبُ فمَا الذي تراه إذاَ بانَ عنك الحبيبُ المواصل

ب- الاعتراض:

وسماه القدماء بمسميات مختلفة منها ؛ الاستدراك، إصابة المقدار، التتميم، الاحتراز: ويقصد به في جميع الأحوال إيراد كلام بين عنصرين متلازمين من عناصر الجملة، وربما التسميات السابقة تدل على الغرض البلاغي في استعماله، ولا يخفى ما للإيقاع من دور في فرض مثل هذا الأسلوب، ومن حيث التواتر الكمي برز الاعتراض بشكل ملفت مع تنوع في نوعه (نوع الكلام المعترض) بحسب السياق الذي ورد فيه :

- الاعتراض بجملة حالية: مثل[4]-(ابن النحوي)

لبست ثوب الرجا –والناسُ قد رقدُوا- وقمْتُ أشكُو................

- الاعتراض بجملة النداء: مثل[5] – (ابن سلامة)

---

(1) - أبو مدين شعيب، الديوان، ص59

(2) - ابن حمديس، الديوان، ص416

(3) - العماد الأصفهاني، الخريدة، ص179

(4) - عن أحمد أبي رزاق، الأدب في عصر دولة بين حماد، ص 283 ، أبو العباس النقاوسي، الأنوار المنبلجة، ص6

(5) - العماد الأصفهاني، المصدر السابق، ص344

كأنَّكم -يا بنِي اللخناءِ-ليس لكم فضل ....

- الاعتراض بجملة الشرط، مثل: [1] (عمر بن فلفول)

فإنَّ الهوى-مهما تمكَّنَ في الحشا وحلَّ شغافَ القلب- ليس يزايل

- الاعتراض بجملة النداء المفيد للتعجب مثل:[2] (ابن حمديس)

بحكم زمانٍ –ياله كيف يحكم- يحرم أوطانا ....

- الاعتراض بالمفعول لأجله مثل[3]: -(أبو مدين شعيب)

إذا اهتزَّتْ الأرواحُ – شوقًا إلى اللِّقا- ترقَّصَتْ الأشباحُ يا جاهل المعنى

- الاعتراض بالجار والمجرور مثل: [4] -(ابن رشيق)

متعاونين على الديانةِ والتُّقى -للّهِ- في الإسرارِ والإعلانِ

أو مثل[5]: -(ابن حبيب)

يَبْيَضُّ –من هولها- رأس الرضيع أسًى ويغتدِي أسودًا في ضرعِه اللَّبنُ

- الاعتراض بالظرف مثل:[6] (عزالدولة)

لم أبقِ منه لغيري ما يحاذرُه فليس يقصدُ –دوني-في الورَى أحدًا

فمن خلال هذه النماذج-وغيرها- يتضح أن مواضع الاعتراض في الكلام تنوعت أيضا، فجاء معترضا بين عناصر الجملة الاسمية، وبين عناصر الجملة الفعلية، وبين الشرط وجوابه، مع تنوع نوع المعترض في هذه الحالات كل مرة، مع الإشارة أن غرض التوضيح وإتمام المعنى، إلى جانب نظام الموسيقى، كانا الغرضين الأساسيين للاعتراض. وعدد تكراراته(76) بالنسبة إلى حجم المدونة ليس بالهين.

والجدول الإحصائي يمكن أن يوضح الصورة ويوزعها:

(الجدول رقم3)

(1) - نفسه، ص179
(2) - ابن حمديس، الديوان، ص408
(3) - أبو مدين شعيب، الديوان، ص59
(4) - ابن رشيق، الديوان، ص156
(5) - ابن رشيق، أنموذج الزمان، ص141
(6) - ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب، ص202

نوع الاعتراض	العدد	النسبة إلى مجموع الظاهرة
1- بالجار والمجرور	28	36.84 %
2- بالجملة الاسمية	10	13.15 %
3- بالجملة الفعلية	05	06.57 %
4- بالجملة الشرطية	04	05.26 %
5- بالمفعول لأجله	07	09.21 %
6- بالنداء	05	06.57 %
7- بالظرف	08	10.52 %
8- بالتوابع (البدل، النعت، الحال)	09	11.84 %
المجموع	**76**	**100 %**

ج- زمن الفعل واتجاهاته:

المتعارف عليه أن الفعل يدل على زمن أو دلالة محددين بقرائن لغوية تضبط موازينهما بدقة، فالفعل الماضي هو ما دل على زمن مضى ،والمضارع ما يدل عل الزمن الحاضر أو المستقبل إذا ارتبط بقرينة(السين، سوف) غير أن هذا الزمن (الزمن النحوي) قد يحدث وأن ينحرف عن أصله لدواع سياقية وبلاغية.

فعلى المستوى الكمي يمارس الفعلان حضورا بالضرورة، فلا يتأتى للشاعر إدراك نصه من دونهما، كما أن حضورهما يتباين -في غلبة أحدهما على الآخر- من نص لآخر، تتحكم فيه موضوعة النص والغرض في المدونة، « على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الحاضر ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة، وأن استخدام الأفعال بصورة متباينة من حيث الزمن يحدث تضادا فيما بين الأفعال ».(1)

والمراد في هذه الزاوية من البحث مقصدان : أولهما الوقوف عند طبيعة الالتفات الحاصل في دلالتهما الزمانية (الدلالة الوظيفية) ودواعيها، وثانيهما محاولة إدراك (دلالتهما الجمالية) عندما يهيمن زمن على الزمن الآخر، أو يتعادلان ويتناوبان.

[1] - أحمد علي محمد، ظواهر العدول في شعر إبي مسلم البهلاني، ص21

في مواضع كثيرة من المدونة انصرف الفعل الماضي عن دلالته الزمنية الأصلية إلى دلالة مضادة تماما كما في تراكيب المعادلة الشرطية، أو في مقامات الدعاء حين يصبح متجها في معناه إلى لمستقبل.

والمضارع أكثر طواعية ومرونة في تحوله من معنى إلى آخر، لأنه محكوم بعوامل نحوية كثيرة منها: التركيب الشرطي، النفي بلا ولن، دخول السين والتسويف عليه، دخول الفعل الماضي عليه، ويكثر دخول الفعل الناقص "كان" وأداة الجزم "لم" عليه، ووفق هذه القرائن تتنوع أزمنة الفعل الواحد واتجاهاته، ووفق هذا التنوع أيضا وضعت له مصطلحات كثيرة.[1]

والإحصاء الدقيق في هذه الزاوية يؤكد ويوضح المعاني السابقة :

(الجدول رقم4)

الفعل	معناه	القرينة	العدد	النسبة إلى العدد
الماضي	1- البسيط أو المطلق	خال من السوابق	175	72.31 %
	2- المتصل بالحاضر	مقترن ب(قد)	15	06.19 %
	3-الماضي الاستقبالي	الدعاء	04	01.65 %
		واقع في تركيب الشرط	48	19.48 %
مجموع %				100 %
مجموع الماضي ونسبته من مجموع الفعلين			242	52.15 %

الفعل	1- العادي أو المستمر في الحاضر	خال من القرائن	145	65.31 %
المضارع	2- الحكائي (الحال الماضي)	مسبوق بماض	34	15.31 %
		مسبوق بناقص	06	02.70 %
		مسبوق ب (لم)	13	05.85 %
		ورد جوابا للطلب أو في تركيب	22	

[1] - ينظر: عبد الجبار توامة، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته – دراسات في النحو العربي- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص82 إلى ص104

	3-المضارع الاستقبالي	الشرط أو مقترنا بالسين	02	% 10.81
مجموع %				**%100**
مجموع المضارع ونسبته من مجموع الفعلين			**222**	**% 47.85**
مجموع الفعلين ومجموع نسبتهما			**464**	**% 100**

فمن الناحية الوظيفية ؛ الجدول يبرز تداول الفعلين كما وكيفا في النصوص المختارة وكيف مارس فيها الشعراء وظيفة الالتفات في زمن الفعل.

أما من الناحية الجمالية[1] يمارس هذا التباين في التوظيف دلالات جمالية نوجزها فيما يأتي:

- الحد من رتابة الزمن الواحد، وإحداث تنوع وتحول في دلالة القصيدة بالانتقال من زمن إلى زمن آخر داخلها.

-التعادل النحوي: عندما يدخل الفعل في علاقة تركيبية مع مثيله في البيت بين صدر البيت وعجزه لتحقيق التساوي في المقاطع الصوتية، والنبر، وحتى تنظيم الألفاظ المعجمية غير المنظمة.فقول الشاعر[2] مثلا:

فبنارِ الأسى يُحرَّقُ قلبٌ وبماء الهوى يغرّق مدمعْ

لقد تحقق فيه التعادل النحوي التناقضي[3] في التطابق بين صدر البيت وعجزه بواسطة عناصر متعادلة على مستوى البنية التركيبية، لكنها متناقضة على مستوى الدلالة عن طريق التقابل للتعبير عن معنى واحد (الحزن الشديد) ، (فبنار الأسى/ وبماء الهوى) ويتدخل الفعل ليلعب دور التعادل في التساوي بين المقاطع الصوتية، هو الفعل المضارع المبني للمجهول (يحرَّق/يغرَّق).

-الملاءمة ؛ فكثيرا ما تحدد موضوعة القصيدة الزمن المناسب لها، وحتى السياق الأسلوبي يستدعي توظيف زمن محدد لا تسعف بنية الفعل الحفاظ الإيقاع بوجه عام.

(1) - تزيد أهمية الوظيفة الجمالية أو تضعف حسب قيمة النص على المستوى الإبداعي وحسب قدرة الشاعر على التحكم الإيجابي في تنويعها أو تجانسها. ينظر الوظيفة الجمالية للزمن النحوي والتعادل النحوي، الدكتور عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص، ص193/192/191/190

(2) - ابن حمديس، الديوان، ص304

(3) - يقسم التعادل النحوي إلى أشكال منها : الترادفي، التناقضي، التأليفي.

فنجد أن الفعل الماضي هيمن في أغراض الرثاء والحنين على وجه الخصوص لمناسبته مقام الاستذكار ووصف الأحداث الماضية (زمن تاريخي) بينما يلاحظ سيطرة المضارع في مواضيع الشكوى من الغربة ومقامات الابتهالات التي تستدعي الممارسة بفعل الخطاب، والدلالة على الاستمرار.

1-ب-: العدول عن السياق الأسلوبي:[1]

لم تكن الظواهر التركيبية في الشواهد السابقة سوى انصرافا عن أنظمة اللغة والنحو الثابتة ولذلك ينحصر تأثيرها في المواضع التي وردت فيها، غير أن بعض الظواهر الأسلوبية ذات تأثير شامل إن على مستوى التركيب وإن على مستوى السياق الأسلوبـي، وللسبب نفسه فصل البحث بينهما في عنصرين متجاورين ليكتمل النظر إلى السمات الأسلوبية العامة المشتركة للمدونة المحللة.

1-ب-1/ التكرار:

والتكرار في المدونة اتخذ صورا مختلفة، منها ما كان له أثر من حيث قدرتها على إجراء منبهات ذات قيمة فنية على صعيد الخطاب الأدبي، مثل التكرار التقابلي على مستوى المعاني أو على مستوى الصيغ الفعلية المتباينة، ومنها ما أخل ببنية النص وأثقل كاهله كالتكرار النمطي للكلمة أو للعبارة بمرادفها دون إضافة جديد للسياق، بحيث إذا حذف بقي المعنى على حاله، وعدها القدماء منقصة من العمل الأدبي وأسموها "الحشو" أو"الإطناب والزيادة"[2] لأنه يخرج على المعايير التي حددوها كضرورة مراعاة مقتضى الحال،ومناسبة القول للمقام، وكلا الظاهرتين بارزتان في المدونة تؤكدان حكما سابقا ورد في البحث، وهو تباين مستوى الأداء اللغوي بين الشعراء.

- التكرار التقابلي:[3] (الإيجابي)

(1) - ينظر: نظرية السياق في كتاب علم الدلالة للدكتور أحمد مختار عمر ص72، وفي المجال التطبيقي ينظر: أحمد علي محمد، ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني، ص18

(2) - ينظر : جون كوين، بناء لغة الشعر، ص171

(3) - ينظر : أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص251

وهو التكرار المنيط بالعملية الإبداعية ومسوغ لوجود دلالة ما، يرسلها الشاعر كمنبه أسلوبي –تبصرا- لإحداث ردات فعل لدى المتلقي وحمله عل فك شفرة الدلالة المحملة في التكرار، وقد أورد البحث نماذج منها في مبحث سابق[1] نردفه بنماذج آخر يسندها.

فالتكرار التقابلي الذي يشكل فيه التضاد بين صيغ الفعل[2] أكثر ترديدا في غالب النصوص من حيث الكم فلا يخلو منه نص قصده الشاعر أم لم يقصده:

كقول الشاعر أبي مدين شعيب:[3]

فلو كان لي قلبان عشتُ بواحدٍ وأتركُ قلبا في هواكَ يُعـــذَّب

ولكنْ لي قلبا تملَّكه الهـوى فلا العيشُ يهنَا لي ولا الموتُ أقرَبُ

فقد برزت التقابلات بجلاء في البيتين؛ في المعنى (عشت بواحد/أترك قلبا) (العيش يهنا/الموت أقرب) وفي التضاد بين صيغتي الفعلين في كل بيت(عشت/ أترك)(تملكه/يهنا)، ففي البيت الثاني المعنى يتجه إلى زمن مضى في الصدر، بينما يتجه إلى زمن مستمر وهو الحاضر في العجز، فكان اللجوء إلى حرف الزيادة في الفعل (تملك) موفقا لتحقيق التعادل النحوي بين الشطرين.

فخلاصة القول، أن قيمة التقابل اللفظي على المستوى الدلالي تكمن « في عملية استحضار المسمى ومقابله، التي تعتبر من أهم وسائل اللغة في نقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلا صادقا عن طريق هذه الثنائيات التي تلعب دورا أساسيا في تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه نحو موضوعه الشعري».[4]

ففي نصوص جيدة كثيرة يتحقق فيها التكرار التقابلي ويمكن إدراكه بسهولة، وهي خاصية الشعر العربي القديم بوجه عام.

- التكرار النمطي:(السلبي)

---

(1) - ينظر التحليل الدلالي من هذا البحث ونموذج التكرار عند ابن حمديس ودلالته

(2) - تستثني الدراسات اللغوية الإحصائية: الأفعال الناقصة أفعال الشروع والمقاربة، الأفعال الجامدة من عملية الإحصاء.

(3) - أبومدين شعيب، الديوان، ص61

(4) - محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري(قراءة في أمالي القالي) ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية،2002، ص88

ومن الظواهر التي تسترعي الانتباه وتقلل من مستوى الأداء اللغوي-عند البلاغيين- هو التكرار النمطي، أو الحشو والزيادة من دون إثارة أو إضافة للمعنى، فهذا النوع قليل التأثير في السياق الأسلوبي لأنه متصل بغايات إنشادية[1]، ونصادفه أكثر في تلك النصوص اليتيمة التي لم يرد لأصحابها غيرها وهي تسند رأيا سابقا في كون مثل هذه النصوص تفتقر إلى التجربة الفنية المبدعة، فكان هاجس المحافظة على صحة الوزن والقافية والنظم هو المسيطر على الشاعر دون غيره من المقاصد، فجاء النص إلى النظم أقرب منه إلى الشعر.

فلو أخذنا هذه الأمثلة أدركنا الصورة جيدا:

فقول الشاعر حماد بن علي:[2]

أراني قد أصبحت في قطرِ باجـةَ غريبًا وحيدا في هوانٍ وفي قهرِ

و إن رمت أن أغدو لأهلي عاجلاً بلا مهلٍ في أولِ الركبِ والسفْرِ

ثناني عنه عاملُ الثغرِ وانثنــى يقابلني بالعنفِ منه وبالزجـرِ

فتكرار بعض الصيغ تكرار ممل، لم يضف شيئا للمعنى[3]، بل وكسر كل مسحة جمالية، وخاصة في عجز البيت، لسطوة النظم عليه (غريبا/وحيدا) (هوان/قهر) (عاجلا/ بلا مهل) (الركب/السفر) (العنف/الزجر) إلى جانب تكرار حروف الجر في مكان يمكن الاستغناء عنه بحرف العطف (في هوان/ وفي قهر) (بالعنف/و بالزجر)، وكسر بنية الكلمة صرفيا (السَّفَرِ/السفْرِ) مراعاة للقافية والوزن، تجعل النص خارجا عن جنس الشعر.

والملاحظة التي يود البحث أن يفردها هنا: أن الظاهرة فرضت نفسها على الشاعر المشهور ابن رشيق رغم مواقفه النقدية الكثيرة التي تشين الحشو والإطالة، ففي مرثية القيروان[4] مثلا، نحصي العديد منها في عجز البيت الواحد :(خضع الرقاب =نواكس الأذقان) (شماخة كل ذي ملك=وهيبة كل ذي سلطان) (بنظرة كاشح/ معيان) (لمدة/أوان) (أخفروا ذمم الإله/لم يفوا بضمان) (بذلة/هوان) (خرب المعاطن/مظلم الأركان)

(1) - أحمد علي محمد، ظواهر العدول في شعر البهلاني، ص21

(2) - العماد الإصفهاني، المصدر السابق، ص184

(3) - للدراسات الحديثة رأي آخر في ظاهرة التكرار مهما كان نوعه من الناحية الدلالية والجمالية

(4) - ابن رشيق، الديوان، ص156

(تواصل/تدان) (عزيز النصر/غير مهان)، وغيرها مثل تكرار تركيب الإضافة -المزدوج أحيانا- أو تركيب الصفة والموصوف (وهو ملجأ الشاعر المبتدئ في الحقيقة) لتنظيم الوزن والقافية. فقد جاء في نصه البالغ **(56بيتا) (80 تركيب إضافة) و(19 نعتا مفردا).**

فالوصف والإضافة في اللغة وظيفتهما توضيح المعنى في (المضاف والموصوف) وتحديد نوعهما ليس أكثر، لكن أن يصير بهذا الشكل فهو حشو مقيت.

فمثل هذا الحشو، ومثله كسر بنية اللغة في كثير من المواضع، ومثلهما إقحام كلمات غير منسجمة تماما مع المقام، تحيل القصيدة إلى أضعف مستوى فني يمكن أن تكون عليه، الأمر الذي يحمل على الشك في نسبة القصيدة –لضعفها- إلى ابن رشيق ويدخلها الاعتقاد والتصور في باب الانتحال.[1] ولتوضيح هذا الموقف نبرزه بالمقاربة البسيطة التالية لأبيات متتالية في النص:[2]

كانت تُعَدُّ القيروانُ بهم إذا — عُدَّ المنابرُ زهرةَ البلـــدانِ

وزهت على مصرَ وحقَّ لها — كما تزهُو بهم وغدتْ على بغدانِ

حسنت فلما أن تكامَل حسنُها — وسما إليها كل طــرفٍ ران

نظرت لها الأيام نظرة كاشح — ترنو بنظرة كاشح معيـــان

أهدت لها فتنا كليل مظــلم — وأرادها كالناطح العيـــدان

بمصائب من فادع وأشائـب — ممن تجمع من بني همــدان[3]

فهذه الأبيات المتتابعة في النص الأصلي لو استكشفناها بمسبار العدول لوجدنا أنها وقعت في عيوب جمة عل مستوى النسق النحوي في التقديم والتأخير والحذف وانتهاك القواعد النحوية أو السياق الأسلوبي في التكرار والحشو والمعاظلة؛ هي محصلة الضعف العام للقصيدة. هذه العيوب التي لا تقرها حتى مبادئ الضرورة الشعرية كهامش حرية يبيحه علم العروض، نحصيها على الشكل الآتي:

- تقديم مخل: كانت تعد القيروان بهم.

(1) - لم أقف على أي رأي يشكك في صحة نسبة مرثية القيروان لابن رشيق كما هو الأمر في قصيدة المنفرجة لابن النحوي، بل على النقيض من ذلك يلاحظ احتفاء الدراسات بالقصيدة، فجعلتها من عيون الشعر العربي في ... رثاء المدن، احتفاء يثير التحفظ في هذا البحث.

(2) - ابن رشيق، الديوان، ص156

(3) - الفدَع : عوج في المفاصل كأنها فارقت مواضعها. والأشائب : الأخلاط من الناس

- **اعتراض بالشرط وتقديم جوابه في غير فائدة :** إذا عد المنابر.

- **حذف أغلق المعنى** : وحق لها كما تزهو بهم.

- **تكرار حرف الجر** الواحد بشكل متتال في البيت الواحد (من)

- **غموض المعنى** في البيت الثاني لعدم وجود من يعود عليه الضمير (بهم)

- **الابتذال** في البيت الرابع (لا يرجى من الشطر الثاني شيء)

- **كسر بنية الكلمة** وإدخال الغريب غير المستعمل (بغدان=بغداد/ دهمان /معيان)

- **الخطأ في اللغة؛** (أرادها قصد بها أرْداها) وتعريف المضاف من دون جواز التعريف (كالناطح العيدان)... وغيرها، وليست الظاهرة حكرا على حماد بن علي أو ابن رشيق أو لازمة لكل نصوصهما وإنما تتجاوز إلى كثير من النصوص.

إذن، فالحشو كظاهرة -سلبية- يتكرس بوضوح في المدونة الحمادية، بالصورة السابقة أو بصورة أخرى تتعلق بالروابط (الحروف) أو ما يدخله الدارسون في باب المعاظلة.

1-ب-2/ المعاظلة : والتسمية نفسها تدل على معناها، فمراعاة النظم وقواعد الأوزان **تعظل** الشاعر وتجبره على تبني سياقات تعبيرية يكسر فيها نظام اللغة ودون وظيفة جمالية مجدية، وهذه الإشكالية تنعكس في صور ثلاث:

1- الإكثار من حروف الزيادة في سياقات دلالية غير مستوفية لغرضها وهو التوكيد.

2- التناوب ببين معاني حروف الجر والعطف، بمعنى استعمال حرف في موضع بدل استعمال حرف آخر مناسب للمعنى.

3- تكرار حرف من الحروف في حيز مكاني ضيق جدا كتتالي حروف الجر الذي يثقل السياق.

فلنأخذ أمثلة توضيحية:

فقد اجتمعت الصورتان الأولى والثالثة في المنفرجة: لابن النحوي المتألفة من **(40 بيتا) عندما** تتكرر حروف الجر بشكل لافت ومعيق، حيث وصل عدد حروف الجر فيها إلى **(57 حرفا)** موزعة على أنواعها المختلفة، كان منها للحرف الزائد عن الحاجة نسبة عالية فقوله مثلا:[1]

[1] - أبو الفضل يوسف ابن النحوي، المنفرجة "شرح البوصيري" تح: د، أحمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص22

فلربّتَما فاض المُحــيَا ببحورِ الموجِ منَ اللُّجَج
مَن يخطبْ حورَ العينِ بها يظفرْ بالحُور وبالغُنُجِ
واتلُ القرآنَ بقلـــبٍ ذي حزْنٍ وبصوتٍ فيه شَجِي

فنجد إقحام ثلاثة حروف زائدة في كلمة واحدة (ربما / فلربتما) وإقحام الجار والضمير المجرور(بها/ فيه) وكرر حرف (الباء) مرتين متتاليتين في مكان غير ذي فائدة نحوية ولا دلالية مطلقا أوقعه في الخطأ الصرفي(شجا صارت شجي)، فقد يستقيم التركيب ويحسن المعنى -خارج النظم- بحذف نصفها فيصبح السياق على الشكل التالي: ربما فاض المحيا- من يخطب حور العين، يظفر- يظفر بالحور والغنج- وبصوت شجي،

أما الصورة الثانية (التناوب بين الحروف) نؤخرها عند الحديث على انتهاك قواعد اللغة.

1- ب –3/ الجملة الإنشائية الطلبية:

الأسلوب الإنشائي الطلبي نظام لغوي « تنازع البحث فيه كل من النحاة والبلاغيين فهو شِرْكة بينهما »[1] وفي دلالته يعبر عن حالات نفسية وشعورية في الخطاب الأدبي ويقسم إلى أنواع هي الأمر، النهي، الاستفهام، التمني، النداء. وكل نوع له أدوات أو صيغ محددة بدقة. تؤدي معنًى محددا هو(المعنى الأصلي)، لكن الاستعمال قد يحوله من أصل وظيفته إلى معنًى بلاغيٍ يخرج فيه إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه[2]، وهذا ما يدخل في العدول عن السياق الأسلوبي ويكثر في الشعر، إذ يتخذه الشاعر ملاذا للتعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها.

والملاحظ أن النصوص النموذجية -قيد البحث- توافر فيها هذا العنصر من العدول في كل أنواع الأساليب الواردة، فإحصاء الأغراض المتباينة داخل الأسلوب الواحد مع تعدد الأساليب غير ممكن عمليا لكن إحصاء تَكرارها وأدواتها يمكن إدراكه وفق الجدول الآتي:

---

(1) - أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص135
(2) - ينظر أحمد الهاشمي، جواهر لبلاغة، بداية من ص77 إلى ص116

(الجدول رقم5)

الأسلوب	أداته	العدد	مجموع العدد	النسبة %
الأمر	فعل الأمر	33	34	%38.63
	المصدر النائب	01		
النهي		01	01	%01.13
التمني	ليت، عسى، لعل	08	08	%09.09
النداء	يا	17	24	%27.27
	الهمزة	05		
	أيا + وا	02		
الاستفهام	أي،كيف، هل، أين، ما، من، كم، الهمزة	21	21	%23.86
المجموع		88	88	%100

فالقراءة الأفقية للجدول تؤكد حقيقة ثابتة دائما في الشعر وهي سيطرة الأمر في التعبير الإنشائي وبعده فعل النداء، لأنهما يشكلان في الأساس محور العملية الإبداعية القائمة على ثلاثة أطراف: (المرسل والمتلقي والرسالة). والرسالة تختلف رموزها فكان منها الأمر والنداء في المقام الأول من الأسلوب الطلبي، والملاحظ أيضا أن مقام استعمالهما يكثر في الابتهال والدعاء وفي نصوص الحنين منها على وجه الخصوص.

1-ج – : انتهـاك قواعد اللغة:

فرغم أن العدول عن السياق الأسلوبي والنسق النحوي إجراء -في كل الأحوال- إجراء مسموح به ما لم يؤثر على وضوح المعاني، أظهرت المدونة المختارة صورة أخرى في تعامل الشعراء مع اللغة حيث عدلوا عن البنية الأصلية للمفردة أو الحالة الإعرابية لها داخل التركيب، مدفوعا إليها بعوامل، منها الضرورة الشعرية أو بأخرى إرادية جمالية

يقصدها الشاعر لذاتها. فالضرورة اضطرار وعجز لا نصيب لها من الإرادة الشعرية في شيء كما هو معروف، بينما يراها البعض أقوى مظاهر الإرادة الشعرية، وفيها تتجلى روح الأديب وفرديته.[1]

والظاهرة في المدونة موجودة، منها ما ورد مستندا لقواعد الضرورة المعروفة التي وضعها النحويون للشعراء، ومنها نماذج خالفت تلك القواعد فوقعت في خطإ مزدوج، في قواعد اللغة من جهة، وفي تخطي الحد المباح للضرورة من جهة ثانية.

وما أمكن إحصاؤه قد تجاوز (66 موضعا) موزعا بين أشكال الضرورات المتعارف عليها، وأخرى خارجة عن نطاقها كما سلف الذكر.

ومن مظاهر انتهاك قواعد اللغة ما يلي:

***- انتهاك بنية الكلمة بالزيادة والنقصان:**

(مثل تسكين ما حقه التحريك وتحريك ما حقه التسكين) (قصر الممدود ومد المقصور) (تخفيف الشد) أو (إضافة حروف في أسماء ليست أصلية فيها) نحو (بغدان، الخُرْسَان، السندان، الكَمَدَا).

***- انتهاك الإعـراب:**

مثل(صرف ما لا ينصرف)(هدم حركة إعراب الروي وتوحيدها بالسكون في القواقي المقيدة) (جزم الفعل بحذف حرف العلة دون وجود جازم نحو قول الشاعر بن حمديس: ما أنسَ لا أنسَ)(تحريك فعل الأمر بدل بنائه على السكون نحو: عجِ، ولجِ)

***- انتهاك البنية الصرفية:**

مثل (قصر الفعل المهموز: يهْنأُ= يهنا) (قطع همزة الوصل بعد حروف العطف في أفعال الأمر والماضي).

***- الخـطأ النحوي:**

كل ما سبق من المظاهر جرى مجرى سليما مواكبا لقواعد الضرورة –رغم عده من الناحية الأسلوبية خرقا لنظام اللغة- إلا أن بعض النماذج سقطت في فخ الضرورة غير الشرعية –إن صح التعبير-وذلك بارتكاب زلات نحوية غير معترف بها في الشعـر،

---

[1] - السيد إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية –دراسة أسلوبية- ط2، دار الأندلس1981، ص76

وتحسب على الشاعر عيبا. وقد تم الوقوف على خمس، منها ثلاث لابن النحوي في المنفرجة:(1)

1- واتل القرآن بقلـب ذي حزَنٍ وبصـوتٍ فيه شَـجي

2 - 3– وكن المرضي لها بتقى ترضَاه غدا وتكــونَ نَجي

والرابعة لابن فلفول:(2)

4- سأصبر حتى يفتح الله في الهوى بوصل حبيب طال فيها الطوائل

والخامسة لابن حمديس:(3)

5- وما أنْسَ لا أنْسَ يوم الفراق وأســـرار أعيننا فاشيه

والاعتقاد الغالب أن هذا الانتهاك بشقيه الجائز والخاطئ كان نتاجا لقهر سلطة الوزن والقافية وسطوتهما على الشاعر فالتجأ إلى الضرورة، ولا مجال لإبراز مقاصد بلاغية أخرى يمكن أن يبرر بها هذا الاختراق.

---

(1) - ابن النحوي، المنفرجة، ص22

(2) - الأصفهاني، المصدر السابق، ص179

(3) - ابن حمديس، الديوان، ص522

2- التركـيب البــلاغي

أ- بين اللغـة والصورة:

بين اللغة والصورة التحام يصعب سلخه، وتحري هذه الصعوبة في الفصل بينهما يستدعيه الوازع الدراسي والانضباط المنهجي في احترام المشجر الذي سبق التمهيد به على أساس أنه المسار لذي يستحسن تبنيه، ولذا كان تجزيئُ بنية اللغة الشعرية إلى بنيات صغرى ضروريا لتحقيق الغاية المنهجية (تركيب نحوي يستوجب استتباعه بتركيب بلاغي) رغم أن الصورة الشعرية قد أخذت حيزا كبيرا في التحليل الدلالي لأن هذا الأخير يتعامل بالأساس مع اللعب اللغوي والانزياحات اللغوية وهو المعنى الذي لا يخرج عنه مفهوم الصورة على العموم. لأنها تتداخل في إطار أوسع مع الخيال والمجاز لتشكل ما نصطلح عليه باللغة الشعرية، فبين مطرقة المنهجية وسندان التكرار يجد البحث نفسه مجبرا على تخطي الموقف بمحاولة التوازن فيه وتجنب الإغراق في إعادة سرد ما مر من الدراسة، وفي الوقت نفسه إعطاء المقام حقه.

فالتركيب البلاغي قديما كان يقف "عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز"[1] والموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولعل أقرب تعريف يختزل التعريفات الأخرى في هذا الموروث عند البلاغيين القدماء هو تعريف حازم القرطاجني « الشعر كلام موزون مخيل »[2]، كما يعطي للصورة بعدا جديدا هو لفظ المحاكاة[3] وهو ما يعد خرقا للمنظور السائد في عصره.

أغلب الظن أن البحث ليس بحاجة إلى استعراض ما قيل في تعريف الصورة، وتتبع تطور مفهومها في العصر الحديث، إنما تتبع التركيب البلاغي لنصوص المدونة وفق منظور عصرها النقدي المنتصب في صورة المجاز والتشبيه.

---

[1] - ينظر تفصيل ذلك: علي البطل، لصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر، والتوزيع، د م، 1981، ص15.

[2] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89

[3] - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص48

فالمجاز« هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح التخاطب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي ».[1] فإذا كانت العلاقة المشابهة فهو استعارة وإلا فهو مجاز مرسل.

1- الاستعـارة:

الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه في النص، وكما يقول جون كوهين: « خرق لقانون اللغة ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، وإن كل الصور تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى»[2]

ولماذا استبدال المعنى؟ وبعبارة أخرى لماذا العدول من الحقيقة إلى المجاز ؟ فإذا كان المحدثون[3] ينطلقون من مسلمة أن الشعرية تتحدد بالمجاز كم سلف القول، فإن الصورة البلاغية كثيرا ما ارتبطت في مفهومها البسيط بالغرض الأدبي والحالة النفسية للقائل، وخاصة الاستعارة أين تنقل المعنى من وضعه المجرد إلى المعنى المحسوس عن طريق التشخيص والتجسيم من أجل التوضيح والتأثير ونقل الأحاسيس.

فالمدونة الجزائرية المدروسة كثيرا ما تبلورت فيها هذه المعاني من صور الاستعارة ، وبالأحرى الصورة الطاغية بين كل الصور.

والنظرية الاستبدالية[4] هي أكثر وضوحا للأذهان فيما يسميه البلاغيون العرب بالاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة[5] فقول الشاعر ابن رشيق مثلا:

فلم أَرَ مثلَيَ، بين عينيه جنةٌ وبين حشاه والتراقـيَ جهنمُ

تمثل فيه هذا المفهوم في تركيبين بين (عينيه جنة) (... جهنم) فقد شبه مباهج الحياة بالجنة وشبه ما يكابده من ألم بجهنم، فحذف المشبه وأدرك المشبه بالذكر، فلما كان المستعار اسما جامدا، والعلاقة لم تقترن بما يلائم الموقفين كانت الاستعارة تصريحية أصلية مطلقة. والغرض غير مرتبط فقط بالجمال بقدر ما وضح لنا بجلاء

---

(1) – أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة في المعاني والبان والبديع ط12، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دت،ص291

(2) - جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص 136

(3) - رأي جون كوهين في المرجع السابق

(4) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -(استراتجية التناص)- ص83

(5) - إذ كان اللفظ المستعار اسما جامد الذات سميت الاستعارة أصلية وإذا كان مشتقا سميت تبعية، أما المطلقة هي التي لم تقترن بما يلائم المشبه والمشبه به. بينما تسمى مرشحة إذا تحقق التلاؤم في القرينة بين الطرفين. ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص309/ ، ص330

مقدار معاناته، والذي أردفه(التوضيح) بواسطة التقابل بين المعنيين في صورة مركبة (جنة/ وجهنم).

وربما تكون الاستعارة التصريحية أقل وضوحا في نظر البلاغيين لعدم الاحتكام إلى قرينة علاقة المشابهة دائما بين طرفي الاستعارة، ويكون المشبه به في المكنية أكثر وضوحا لارتباطه بلازم من اللوازم يحدده بدقة، وهو الأمر الذي يجعل الاستعارة المكنية الأكثر شيوعا بين النوعين، وهذه الأخيرة هي التي ارتبطت بمصطلح التخييل أو الادعاء[1] عند القدماء لأنها تقيم علاقات جديدة غير منطقية بين معنيين متباعدين في الأصل من باب الخيال والادعاء.

فقول الشاعر ابن حمديس على سبيل المثال لا الحصر يبرز كيفية إنشاء العلائق بين المعاني المتباعدة:[2]

صقليةُ كادَ الزمانُ بلادَها   وكانت على أهلِ الزمانِ محارسَا

وكم طوى الموتُ دوني دونَ رحمِي   وما مقلتُ لبعدي عنهُم أحدًا [3]

ففي البيت الأول مزج بين صورتين مختلفتين في علاقتهما، أولاهما علاقة المشابهة في الاستعارة المكنية (كاد الزمان بلادها) حيث استعار من المشبه به المحذوف صفة الكيد لينسبها إلى الزمان فشخصه بالتالي كإنسان، وثانيتهما مبنية على علاقة المحلية في المجاز المرسل(وكانت صقلية ... محارسا). « فالتشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز[...] وأهم ما ينبغي أن يحرزه التجسيم رسوخ الإطار العاطفي »[4]

فالتنويع في الصورة والتداخل بينها يؤدي وظيفة مضاعفة في الغرض والهدف من استحضارها، والمثال الثاني لا يخرج عن النسق السابق حين ادعى الشاعر علاقة بين الموت(معنى مجرد) وبين فعل الطي الذي استعاره من (معنى حقيقي) بعيد هو الإنسان(معنى مادي) دائما لينسج تركيبا جديدا هو (المعنى المجازي) الذي ينضاف إلى

---

(1) - عند القرطاجني والسكاكي على الترتيب، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص85

(2) - ابن حمديس، الديوان، ص257

(3) - نفسه، ص171

(4) - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص136

غرض التشخيص أيضا، ولا غرابة بعد ذلك أن يسمى مثل هذا النوع من الاستعارة بالاستعارة التخييلة.

والنماذج الدالة على هذا النوع كثيرة في أي نص، وربما هو نسق يفرض نفسه على القائل من حيث يريد أو لا يريد، وتتشابه فيه المقامات، وإحصاؤه وجرده في المدونة من وجهة نظر البحث يعد ضربا من لزوم ما لا يلزم، بما أن النماذج تتشابه في التركيب ولا تضيف جديدا.

2- الكنـــــاية والمجاز المرسل:

فهما صنفان من المجاز شبيهان بالاستعارة، والاختلاف الذي وضعت من أجلها يكمن في العلاقة بين المعنيين، فالمجاورة هي المسماة في الكناية بينما لا يكتفي المجاز المرسل بعلاقة واحدة فتعددت علاقاته.

ولا شك أنهما دائما أندر نصيبا من الاستعارة في التواجد دائما، وهو حال النصوص المدروسة التي وقف البحث عند نماذج منها نجح أصحابها في توظيفها وشحنها بعواطف الحزن والألم كقول القلعي الأصم: **(1)**

وفي ظنّهم أنْ قد أجيبَ دعاؤُهم　　وما علمُوا أنّي غسلتُ ثيـــابي

فاستعمال عبارة (غسلت ثيابي) في معنى مراد غير معناها الأصلي، يدخلها في الكناية عن صفة (شدة الفقر). فإبراز شدة الفقر قد لا يتسع إدراك حجمه، فجاءت العبارة لتوضح الصفة جيدا.

ومن قول الشاعر عز الدولة بن صمادح يتضح كيف يؤدي تكرار صورة الكناية غرض إبراز الحالة النفسية اليائسة لصاحبها: (2)

وقد أَصْدَأَتْ فيها الهوادةُ مُنصـلـي　　كما نسِيَتْ ركضَ الجيادِ بها رِجْـلِي

ولا مسمعي يصغي لنغمةِ شاعـرٍ　　وكَفّي لا تمتد يـوما إلى بــذْلِ

(1) - الأصفهاني، الخريدة، ص339

(2) - ابن سعيد، المغرب في حلي المغرب، ج2، ص201

فالبلاغيون العرب يرون أنه يمكن أن يقصد بالتعابير الواردة في الأبيات المعنى الحَرْفِي الحقيقي (لا مسمعي يصغي) (كفي لا تمتد) ومن ثمة فإن الكناية تكون غير موجودة ولا تطرح أي عملية استدلالية تبعا لذلك. لكن القراءة السطحية هنا غير واردة إذ لا بد من البحث عن المعنى الخفي. وهو الذي يعكس حالة اليأس والخمول. وربما عدت هذه الحالة النفسية قرينة على أن المراد هو المعنى المجازي لا الحقيقي، إضافة إلى تراكيب الاستعارة التي يمكن أن تتداخل مع الكناية (أصدأت الهوادة مُنصلي) (نَسِيتْ ركضَ الجياد رجلي) باعتبار كل استعارة مكنية هي كناية، يكون الشاعر قد شحنها بكثير من العواطف الكئيبة. ووفق هذا « على الصورة الفنية أن تعبر مسافة طويلة قبل أن تصل إلى المتلقي، وهي المسافة التي تفصل بين الموضوع والذات»[1]

ولا يختلف المجاز المرسل عن الكناية إلا في عدم إمكانية إرادة المعنى الحقيقي لصورة المجاز المرسل وتبقى العلاقة بينهما هي المؤشر على المعنى الحقيقي، فالتركيب السابق (نسيتْ ركضَ الجيادِ بها رِجلي) غير وارد في الحقيقة من وجهين: إنساب النسيان والركض إلى الرِّجل، مما يجعل العلاقة في الأول المشابهة (استعارة). أما في الثاني فالعلاقة الجزئية، تلك العلاقة اللامعقولة التي لا يمكن أن ترد في صورة الجاز المرسل.

ومثله قول الشاعر:[2]

وما ائْتلفتْ أجسامُ قومٍ تناكرَتْ   على القربِ أرواحٌ لهم وقلوبُ

ومن ناحية الإحصاء في المدونة يكون المجاز المرسل في مؤخرة ترتيب المجاز بكافة أنواعه، وشواهده قليلة جدا بالقياس إلى تلك الأنواع.

3- التشبـــــيه:

ولقد احتفى به الشعراء الجزائريون في نصوصهم كوصيف للاستعارة رغم أن هذه الأخيرة ما هي في الأصل إلا جزء منه، « وقد جاءت صور التشبيه كلها بصرية لم يخرج فيها شعراؤنا عما ألفه القدماء من حشد للصور بشكل خارجي»[3] ، وبخاصة عند البحث عن الطرف الثاني (المشبه به). ويستنتج أن البصر أكثر الحواس نشاطا في التصوير

---

[1] - عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، دار لبعث، قسنطينة الجزائر،1986 ص56

[2] - العماد الأصفهاني، الخريدة ، ص198

[3] - عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دارهومة، الجزائر، 2003، ص70

الذهني للصورة، وأن الصورة المنتجة من الشعراء تعتمد على اللقطة البصرية، لذلك فإن أكثر الشعراء « يستهويهم التجانس البصري للصورة ».

فيكون الطرفان حسيين في صورة تشبيهية كاملة الأركان فيسمى بعدها مرسلا:[1]

أصبحْتُ فيهم فقيدَ الشكلِ منفردًا كبيتِ حسانَ في ديوانِ سحنونِ

فالتركيب في البيت ذو إيحاء نفسي هو معاناة الاغتراب.

ويكون الطرفان مختلفين حسا وعقلا كقول ابن رشيق في معنى التهكم والسخرية: [2]

ألقابُ مملكةٍ في غير موضِعِها كالهرِّ يَحْكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ

وقد تتخذ صورة التشبيه تركيبا مغايرا بحذف أحد ركنيها أو ركنين فيكون مؤكدا أو بليغا. كقول ابن رشيق:-[3]

وما رسومُ المنارِ الآن ماثلــةً لكنــَّها خبرٌ يجـرِي به المثلُ

أو قول القلعي الطبيب: [4]

فالقبرُ بابٌ إلى دارِ البقاءِ فمن للخيرِ يغرسُ أثمارَ المنَى جانِ؟

قد يطول التحليل إذا تتبع البحث جزئيات التركيب البلاغي بما لا يقدم أو يؤخر جديدا أو أمرا مهما. فالتراكيب التشبيهية بصورها المتعددة وتسمياتها التي حصرتها كتب اللغة[5] يتوافر منها شواهد مطابقة كثيرة وبنسب مختلفة بين أنواع التشبيه، ربما تكون النماذج المقدمة كافية على تغطية تلك الصور.

ب- روافـد الصورة البلاغية:

الشاعر الجزائري في تركيبه الصورة البلاغية لا نجده يخرج عن روافد ثلاثة، يبدع منها أو يقتبس، أو يعيد التأليف.

(1) - ابن الزيات ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص97
(2) - الحسن أبو علي ابن رشيق ، الديوان، ص 66
(3) - عن أحمد أبو رزاق ، الأدب في عصر دولة بني حماد ص80
(4) - صلاح الدين خليل الصفدي ، نكث الهميان في نكت العميان ، ص221
(5) - ينظر أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص248

الأول/ تجاربه الشخصية:

التي عصفت به وصنعت محنته، ومشاهداته الخاصة التي تواردت على خاطره وهذه التجارب من خلال ما سبق تعددت مصادرها وتنوعت بالتالي موارد صوره الشعرية، وارتباطها في المحصلة بالجدة والابتكار، وهذا الفيض من الإبداع يكاد ينحصر عند الشعراء ابن حمديس وأبي مدين شعيب، وأقل درجة عند ابن رشيق وابن النحوي، فقد استجمع هذا الرباعي واقع الإبداع الشعري في العصر الحمادي.

الثاني: النقل والاقتباس:

فهو واقع لا مفر لأي شاعر منه، فتراثنا زاخر بالمواقف والالتماعات الفنية، يستعير منها الشاعر ما يناسب الموقف، وقد عبر الشاعر الجزائري عن انتمائه لهذا التراث ولم يجد حرجا في الأخذ والاحتذاء، وكان التراث الشعري في المقام الأول فكثيرا ما نلتقي بنصوص تحيل بذاكرتها إلى نصوص لفحول الشعر العربي القديم، ثم تأتي صور القرآن الكريم بالشخصيات والأحداث المرتبطة به في المنزلة الثانية، وتليهما الأمثال والحكم العربية في المقام الأخير.

الثالث: إعادة التركيب:

والمقصود به هو القدرة على إعادة تفكيك صورة قديمة والتأليف بينها وبين الموقف الجديد لتلبس الصورة ثوبا جديدا فيها من الابتكار خارج عن الصورة الأصلية، وقد سبقت أمثلة ونماذج عند الحديث عن قضية التشكيل بالتراث.

****

ثالثا: التحليل الصوتي

يعتبر التحليل الصوتي مستوًى أساسيا من مستويات التحليل اللغوي في غالب المناهج الفنية التي يستقطبها فضاء النص كميدان للدراسة، وقد تكون الأسلوبية أهم هذه المناهج التي يستوقفها المجال بإلحاح، ولأن الاهتمام بالمنحى الصوتي في اللغة يرجع إلى أمور عدة منها: اعتباره الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها وصيغها وتراكيبها شعرا ونثرا، كما والاعتداد به في تفسير بعض الظواهر اللغوية والصرفية والنحوية .

والشعر منذ القدم أكثر الخطابات الأدبية جذبا وإغراء لآلة البلاغة والنقد في ميدان الصوتيات لارتباطه بعملية الأداء والإنشاد، وبالضرورة تفرده وتميزه عن باقي الخطاب الأدبي بالإيقاع والوزن الذي يضاعف مسؤولية الشاعر الفنية في تحقيق غاية الإنشاد والتأثير من جهة، واحترام قواعد النظم المحققة لها من جهة ثانية، ولا غرابة بعد ذلك أن نجد في التراث العربي احتفاء خاصا به وتقديمه على النثر فقالوا " إن المنظوم أرشق في الأسماع وأعلق في الطباع [...] وأخلد عمرا" واهتم البلاغيون بما يحقق المتعة الموسيقية للأذن أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذاتية للحرف وإن كانا الأمران متلازمين [1].

فالمادة الصوتية في السياق اللغوي -من وجهة نظر الأسلوبية- هي الأصوات المتميزة وما يتألف منها وتعاقب الرنات المختلفة للحركات والشدة والتكرار وتجانس الأصوات... مما يمكن أن يؤلف ويولد إيقاعا ولذة في النص.

فلا خلاف بعد ذلك في المبدإ عند تحديد مصادر الإيقاع إلا في الاصطلاح وتسمية هذه المصادر، يفهم من مجموعها أن « الإيقاع تكرار وحدات صوتية منطوقة متساوية أو متجانسة، تحقق انسجاما وتلاؤما وتأثيرا سمعيا ». [2]

كما يفهم أيضا من خلال هذا التعريف وغيره أن الإيقاع ينضوي تحته ثلاثة أقسام هي: (الوزن العروضي، الأداء، الموازنات) [3]، و حسب المُشَجَّر الذي اقترحه الأستاذ محمد مفتاح حيث قسم المواد الصوتية إلى (جرس الحروف، التنغيم، الوزن والقافية)[4] فإذا كان

---

(1) - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص31

(2) - د: محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2003- ص46

(3) - محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري، ص11

(4) - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص28

الأداء (التنغيم) يضم صور الانجاز الشفوي، تبقى المادة العروضية[5] والموازنات (جرس الحروف) هو مجال المقاربة التطبيقية المنجز الأدبي في التحليل الصوتي، وليس المقام صالحا للاسترسال في تاريخية الاصطلاح والتقسيم والخلاف الحاصل في ذلك بل هو عبور لتحديد آلية العمل في هذا البحث؛ الذي يتكئ على ما سبق آنفا عند محمد مفتاح ومحمد العمري ليعيد –منهاجيا- رسم المصطلح في عنوانين أساسيين هما: العناصر الخارجية للإيقاع (الوزن والقافية) والعناصر الداخلية له (التوازنات الصوتية) لإبراز قضية هي: إلى أي مدى استفاد الشعر الجزائري من النسج الإيقاعي للموروث العربي في هذين المجالين وخصائصه المميزة له.

1- : العناصر الخارجية للإيقاع:(النظم والتنضيد في الوزن والقافية)

على الرغم من أن الإيقاع أعم وأشمل من الوزن في الشعر غير أنه يقترن باستمرار بمصطلح الوزن في الأذهان، لأن هذا الأخير قد احتل منزلة خاصة في الشعر العربي، وتأسست نظرية عمود الشعر منذ زمن الخليل بن أحمد واكتملت بعده بقليل، بينما ما تزال نظرية الإيقاع محل أخذ ورد وخلاف ولم تَرْسُ إلى تحديد.

فغالبا ما يقترن أيضا تعريفهما في سياق واحد في محاولة للتفريق بينهما عند الذين يجدون في ذلك فرقا فجاء مثلا في هذا المضمار « الوزن وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت: أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة [...] أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[6]

وليس خافيا على أحد بالتالي أن الإيقاع مزية مشتركة بين الشعر والنثر وأن الوزن صنو للشعر على الرغم مما يثيره هذا التوزيع من تحفظ باعتبار بعض أشكال الكلام من النثر تستعين بالوزن كأمثال الجاهلية وحكمها وفي بعض الخطب أيضا.

---

[5] - تثار مشكلة نقدية متعلقة بمصطلحي الإيقاع والوزن فمنهم من سوَّى بينهما ومنهم من فرق على أساس أن الوزن حركة صوتية داخلية وان الإيقاع حركة صوتية خارجية غير أن الإيقاع الداخلي والخارجي لم يسلما من غموض لأن العلاقة بينهما قد تصبح علاقة تبادلية، محمد كراكبي، نفسه، ص47

- فنلاحظ مثلا أن د: محمد العمري جعل الإيقاع أصلا تتفرع منه الأقسام الثلاثة وتدرس في إطاره بينما جعله د: محمد مفتاح فرعا من التنغيم إلى جانب النبر

[6] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص436/435

وتجدر الملاحظة أن الشعر عند البعض لا يتحدد بوزن وقافية لأنه أكبر منهما« ولأنهما فضاء صوتي محدود ومغلق، فهو مكون من مكوناته التي أعطت شعرا مليئا بالحركة الإيقاعية»[7]

والمتداول –تطبيقيا- أن الأوزان العروضية ستة عشر أو أربعة عشر بحرا تقوم على مكونات أساسية وقوانين دقيقة أحصاها الخليل ووضع مسمياتها وإن لم تكن في أصلها إلا صورة مجردة موجودة في الشعر العربي توارثها الشعراء سليقة وطبعا[8]

فهذه القضايا المتعلقة بعلم العروض ومصطلحاته مستهلكة إلى حد التضخم، وما يهمنا هو تعامل الشعر الجزائري القديم مع الوزن والقافية ومدى انسجامه مع الأسس الخارجية له والعلاقة القائمة بين التشكيل الموضوعاتي للحس المأساوي والتشكيل الإيقاعي المختار لما سبق في النصوص المختارة لذات الموضوعات.

1- أ: الـــــــوزن:

بعد عملية التقري والإحصاء للنصوص الشعرية خرج البحث بالملاحظات التالية:

***- سيــرورة الأوزان المأثورة:**

فمن خلال **(45)** نصا تم العثور عليها أو اختيارها من الدواوين الشعرية في مسار البحث، لم تنحرف النتيجة عن أغلب المتحصل عليها عند دراسة الوزن في الشعر العربي وفي أي عصر أدبي كان، وجاءت هذه المحاولة صورة مصغرة لأية دراسة يمكن أن تكون مطيلة في هذا النوع من الدراسات، وهي غلبة البحور المأثورة في الشعر وفي مقدمتها؛ الطويل ثم البسيط ثم الخفيف وبدرجة أقل بعض البحور الأخرى في غياب نصف البحور الشعرية، وهو أمر طبيعي لأن اختيار المدونة[9] كان متنوعا بين شعراء متعددين ولم يراعِ فيها الجانب الفني في الاختيار، والإحصاء جاء على الشكل الآتي:

الجدول (رقم1)

البحر	وروده	النسبة
الطويل	**22**	**%48.88**

---

(7) - د: مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1999، ص161

(8) - د: عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص9

(9) - الاختيار لم يراع إطلاقا الجوانب الفنية، وإنما كل التركيز فيه كان على أساس موضوعاتي بحت، وسيرورة التشكيل الفني المدروس في الفصل الثاني وظواهره اللغوية جاءت تحصيلا بالصدفة لطبيعة الاختيار المذكور

البسيط	11	%24.44
الخفيف	04	%08.88
الكامل	03	%06.66
المتقارب	03	%06.66
الرجز	01	%02.22
المتدارك	01	%02.22
المجموع	**45**	**%100**

***- الطويل أغنية العروض:**

كان الطويل أغنية العروض في نصوص المدونة بنسبة قاربت النصف، ولا غرابة في ذلك إذ كان منذ القديم لحن الشاعر العربي، والشاعر الجزائري في العصر الحمادي عبر عن صميم الاندماج في التجربة الشعرية العربية، فلم ينأ عن خصائص تلك التجربة وسار على نهجها، حيث تسنمت بعض البحور موسيقى الشعر العربي على حساب البحور الأخرى، هي الطويل ثم البسيط ثم الخفيف فالكامل، وهو الأمر الذي تأكد أيضا في الإحصاء السابق، ولا أعتقد أن الأمر سيختلف كثيرا لو قمنا بسبر كل المدونة الحمادية في مختلف الأغراض الشعرية، لأن ظاهرة سيادة تلك البحور قد تم الفصل فيها وقراءتها فنيا ونفسيا، باعتبار انسجام موسيقاها وطول النفس فيها تجعلها أنسب إلى سرد الوقائع والتعبير عن الذات في الموضوعات الجادة، وتبعد الشاعر عن الوقوع في متاهات العيوب في مقدمتها التضمين « لأن إيقاع الذات، وإيقاع الحرف، والكلمة، والجملة والنسق، وإيقاع التخييل [...] كلها مكونات تعمل على استساغة الاستماع إلى قصيدة طويلية» (10)

***- البسيط، الوصيف الدائم:**

فهو من البحور ذات الأعاريض الطويلة، ذو أصل رجزي، لا يخلو من الجلبة مهما صفا كما يقول عنه البلاغيون، فهو بالرغم من جماله لم يتح له يوما أن يأخذ مكان الصدارة، وإنما احتل لنفسه دائما رتبة الوصيف دون منازع، فهو في المدونة جاء وصيفا للطويل بربع الحصة الكاملة ب **(24%)** ، وربما من المصادفة حتى لا نناقض كلاما سيق

(10) - مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، ص172

آنفا، أن البسيط استعمل بصورة تامة في موضوع الشكوى والابتهال دون أن يرد في موضوعات الغربة والحنين والرثاء.

***- بحور في درجة الصفر من الاستعمال:**

هذه أيضا ظاهرة يمكن تبريرها بكون عدد النصوص المعتمدة قليلا فلم يتجاوز **(45)** نصا بين بيت ونتفة وقطعة وقصيدة بمجموع **(303)** أبيات من الشعر، فمن المؤكد أن بقية البحور الغائبة، لها مكان في الشعر الجزائري القديم، لم تدفعها طبيعة الموضوع على البروز، وهذا لا يعني إطلاقا تبني نظرية مطابقة الوزن للغرض التي طالما تغنت بها الدراسات الفنية القديمة والحديثة، وأولها محاولة الناقد المغاربي حازم القرطاجني[11] حين حدد لبعض البحور أغراضا معينة[12]، ولكن النظرية دُحضت بوجود بحور كثيرة تصلح لمعاني كثيرة متباينة، ولا أدل على ذلك من النصوص التي بين أيدينا التي توزعت على ستة بحور كاملة رغم أن موضوع المأساة وحد بينها.

- **- ثغرات في ميزان البحور:**

قد وقف البحث على بعض الثغرات في الميزان العروضي عند تقري –نسبيا- بعض النصوص الشعرية، فيبدو أن الزحافات والعلل المتاحة لم تكن كافية لتنجي هؤلاء من السقوط، والتفسير الوحيد الذي أمكن لصرف الشاعر عن تهمة الزلل، هو إسقاطه على الناسخ، لأن إمكانية إصلاح تلك الأخطاء كان بسيطا بتغيير الحركة، أو إضافة حرف، أو حذف حرف... وهكذا، ومستبعد أيضا أن يكون الشاعر قد ضحى بالوزن في جزئية من الجزئيات من أجل الحفاظ على جمالية الإيقاع.

ومما سبق من الملاحظات أن الشاعر الجزائري في هذا العصر عبر فنيا عن صميم الاندماج في التجربة الشعرية العربية، ولم يعتل قط صهوة التمرد على التراث، بل ولم يكن له مناص للتمرد آنذاك بانعدام مؤشرات التجديد والانفلات، لأن بداية التمرد الجزئي بدأت بعد ذلك بقليل في بلاد المغرب والأندلس بظهور الموشح والزجل.

1- ب-: القـــــــافية:

---

[11] - أبو الحسن حازم القرطاجني، المتوفى بتونس سنة 684هـ.

[12] - ينظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: د/ محمد الحبيب ابن الخوجة ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص265

إن القافية قبل كل شيء عنصر صوتي شانها في ذلك شأن الوزن، ولعل ما يميزها هو تكرارها المنتظم في نهاية كل بيت « لتملي علينا الرجوع إلى السطر» [13] فهي بالتالي ذات وظائف متنوعة، ولا تقتصر على الوظيفة الصوتية المتمثلة في التكرار الصوتي بغية الإنشاد، وهو الدور الذي ركز عليه القدماء ودخلوا في خلاف عميق في ماهيتها، وتصنيفها، وقيمتها، وعيوبها... وإنما تتعدى وظيفتها عند المحدثين إلى وظيفتين أخريين هما: السيميائية، بوجود علاقات ممكنة بين الكلمات التي تتكرر على أنها قواف من جانب البناء الصرفي أو النحوي أو المعجمي، مما يقوي جانبها السيميائي [14] والثالثة وظيفة دلالية مما دعا إلى ضرورة دراسة علاقتها بالمعنى، « لأن وظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى ». [15]

وهي أخيرا –جمعا للوظائف السابقة- « ذات وظيفة تكوينية للبيت الشعري أبعد ما تكون حلية تزيينية وأقرب إلى المركز منها إلى الهامش»[16]

ما يجب أن يستوقف البحث هنا هو النظر إلى تموقع القافية في الشعر الحمادي من النماذج المختارة، وفق ما رسا عليه الخلاف البلاغي القديم من اصطلاح ومفهومات، نظر وصفي إحصائي بحت.

***- الروي ومجراه:**

ولعل من تلك المفاهيم أن بنيت القافية في الأساس من حروف ستة أجلها قدرا الروي فهو يجسد عمود القافية والحروف الأخرى تسبح في فلكه، لأن القصيدة العمودية يمكن أن تخلو أحيانا من التأسيس أو الردف أو الخروج أو الوصل أو الدخيل، أو منها جميعا، لكنها لا يمكن أن تخلو أبدا من الروي. وأحرف الهجاء أغلبها صالح للروي ولكن نسبة شيوعها متفاوتة بشكل قد يكون حادا بين بعض الحروف.

وإذ نحن أمام **(45)** نصا فقط نكتشف أولا معطيات الروي فيها ثم نذيلها بقراءة دلالية:

الجدول (رقم 02)

الروي	المجرى المضموم	المجرى المفتوح	المجرى المكسور	الروي الساكن	المجموع	النسبة %

(13) - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص97
(14) - عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري، ص169
(15) - جون كوهين، المرجع السابق، ص98
(16) - مصطفى الشليح، االمرجع السابق، ص223

الباء	02	/	08	/	10	%22.22
النون	03	01	03	/	07	%15.55
الدال	01	02	03	/	06	%13.33
اللام	02	/	03	/	05	%11.11
الميم	03	/	02	/	05	%11.11
بقية الحروف: ج، س، ت، ع، ق، أ، ي، ر		06	05	01	12	%26.66
مجموع الأرواء	11	09	24	01	45	%100
نسبة المجرى	%24.45	%20	%53.33	%02.22		%100

قراءة أفقية للمعطيات:

1- **النصوص المختارة** سارت مع الشائع في الشعر العربي من سيادة أحرف معينة في الروي كالباء والنون والدال واللام والميم على حساب أرواء أخرى نادرة الاستعمال، والجدول يترجم بجلاء الظاهرة، ويمكن إسقاطها على أي ديوان من فحول الشعر العربي.

2- **الباء: هيمنة أزلية:**

فهو ذو سيادة مطلقة على القافية بنسبة تقارب النصف من مجموع الأرواء ومجرد تحفيز ذاكرة الروي تحيلنا إلى بائيات المتنبي، والكميت بن زيد، وأبي تمام، والبحتري وغيرهم، فقد استأثر لنفسه بحصص بقية الحروف في التراث الشعري العربي، وربما من الناحية الدلالية يعود إلى طبيعته كحرف مجهور انفجاري ذي مخرج شفوي يستدعي أن يكون مناسبا لمعاني الحماسة أو بث الحزن والألم.

3- النون/ أو الصوت النوَّاح:

وهنا يطفو القول السابق بأن القافية -على خلاف الوزن- تجسد مظهرا من مظاهر الانسجام بين الصوت والمعنى وشدة ترابطهما، ولعل مرتبة النون ب **15.55%** من مجموع الأرواء يجسد سيادته لأصوات النجوى والكشف عن الوجدان والحوار الوجداني [17]. ولعل

[17] - أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، ص85

تسميته بالحرف النوُاح كحرف مجهور معتدل في تصنيفه من حيث الشدة والرخاوة [18] يدل على ارتباطه بالبكاء أو ما يسببه، وهو مجال البحث بوجه عام.

4- الدال/ روي الزهد:

يشترك الحرف في تصنيفه مع الحرفين السابقين ويتفق في دلالته مع جزء كبير من النصوص المعتمدة في البحث، وهي موضوعات الموت والزهد فهو حرف مجهور غير أنه صلب قوي لا يجري الصوت فيه[19]، ما يرشحه أن يكون صالحا لموضوع الزهـد، وذاكرة الروي تستحضر لنا زهديات أبي العتاهية وزهديات بكر بن حماد ودالية المعري المشهورة ...

5- اللام والميم:

فهما حرفان ملحميان كثيرا ما ارتبطا بالمطولات الشعرية العربية، حفرت المعلقات الجاهلية في الذاكرة الشعرية أخاديد لهذين الحرفين، لا يمكن تجاوزهما بسهولة عند أي شاعر، وإن احتلا المرتبة الرابعة، فلأنهما أكثر صلاحية لمواقف التغني بالمواقف الوجدانية العاطفية، وثقل تركتهما في الشعر العربي استدعى حضورهما بدرجة متقدمة في المدونة الحمادية.

6- **بقية الحروف:**

بقية الحروف المذكورة في الجدول حضورها شرفي تماما كأية مدونة شعرية في أي عصر أيضا، فنسب شيوعها دائما أقل من أي حرف من الحروف السابقة التي تعلوها في الجدول، بينما يمثل غياب بعض الحروف الهجائية الأخرى المألوفة غيابا ظرفيا اضطراريا بالنظر إلى العدة من النصوص وتعدادها.إلى جانب الغياب المزمن لبعضها في الشعر العربي ككل، وبالتالي سيرورة الغياب في الشعر الحمادي.

- **قراءة عمودية للمعطيات:** عند القراءة العمودية ندرك:

1- أن المحصلة في المجرى هي لصالح الوصل المكسور، والتواتر المكسور في الإطلاق سيطر بنسبة فاقت (**53.33%**) وهي نسبة عالية يمكن أن تصير مؤشرا على علو

---

[18] - تصنف الحروف إلى رخوة، وشديدة، والمعتدلة، وهذه الأخيرة هي: (ا-ع-ي-ل-ن-ر-م-و)

[19] - ينظر عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح والتكملة،ج2، ص324 ، اقتباس د، سعد بوفلاقة في مقاله "في سيمياء الشعر العربي القديم" دورية "السيمياء والنص الأدبي" ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني " قسم الأدب (بسكرة) منشورات جامعة بسكرة 2002، ص307

الانفعال عند الشاعر، ((وبذلك يتم تلطيف صخبه بالكسر الجانح إلى الرقة والضعف))[20] بينما يستحوذ التواتر المضموم على النسبة الثانية ب: **(24.45%)** وما يلاحظ أن هذا المجرى يقبع في قصائد التحدي وإظهار القوة والجلد والعزة والأنفة، وهذا تماشيا مع طبيعة حركة الضم كأقوى حركة، بينما يتذيل الوصل المفتوح سلم النسـبة ب:**(20%)** والوصل المفتوح لعله ينسجم مع الوضوح والكشف، باعتبار الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[21] وقد يؤكد هذا الميل السابق لتوافق القافية والمعنى، لأنها قليلة تلك اللحظات التي كان فيها الشاعر في موقف الوضوح والكشف.

2- أن الروي الساكن لم يرد في المدونة إلا مرة واحدة بمعدل نسبي **(02.22%)** وهو بمثابة غياب شبه كلي للقافية المقيدة فيها وربما القراءة الوحيدة لذلك هي حالة الاضطراب والتوتر الدائمين، وحتى إلى حالة الترحال الدائم وانخفاض الهدوء والسكون عند الشاعر الجزائري القديم، مما حتمه اللجوء إلى الخواتم المتحركة أو المطلقة في محاولة للتحرر والانسجام.

***- بين التأسيس والردف:** [22]

وهما حرفان من حروف القافية الأساسيين بعد الروي، فالقافية إن لم تكن مجردة فهي مؤسسة أو مردوفة، وبناؤها على هذين النمطين يؤدي غاية مهمة في الموسيقى عند الإنشاد خاصة، إذ تكرار الألف (ألف التأسيس) يشكل نمطا إيقاعيا صريحا بمد الصوت وقطعه بحركة حرف الدخيل إلى جانب الروي المتكرر بمحاذاته، والشيء ذاته يحصل في المد بالردف وإن كان مداه أقل من التأسيس لارتباطه بالروي مباشرة، وفي كلتا الحالين هما ذوا طبيعتين دلاليتين في موسيقى الشعر عندما ينطوي هذا الأخير على آهات ونداءات وابتهالات.

أما من حيث الكم فالإحصاء توصل إلى النتيجة الآتية:

الجدول رقم (03)

نوع القافية	عدد القوافي	مجموع أبيات كل نوع
القافية المجردة	**23**	**129 بيتا**

---

(20) - مصطفى الشليح، في بلاغة القصيدة المغربية، ص230

(21) - ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979، ص87/86

(22) - ينظر عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص155 إلى ص164

القافية المؤسسة	08	40 بيتا
القافية المردوفة	13	129 بيتا
لزوم ما لا يلزم(ردف، روي، وصل، خروج)	01	05 أبيات
المجموع	**45**	**303 أبيات**

وما دام الحديث عن المجرى قد أخذ حيزا فللتوضيح يستحسن استتباعه بباقي حركات القافية حتى يكتمل هذا الحيز بالجدول الآتي:

الجدول (رقم 04)

الحركة	**تعريفها**	**الضم**	**الفتح**	**الكسر**	**السكون**	**المجموع**
النفاذ	حركة هاء الوصل	/	**15**	/	**18**	**33**
الرس	حركة ما قبل التأسيس	/	**47**	/	/	**47**
التوجيه	حركة ما قبل الروي المقيد	/	**06**	/	/	**06**
الإشباع	حركة الدخيل	/	/	**47**	/	**47**
الحذو	حركة الحرف قبل الردف	**02**	**125**	**02**	/	**129**

والقراءة السطحية بالمقارنة بين الجدولين السابقين أبرزت بالمصادفة تساوي عدد أبيات القوافي المجردة مع القوافي المردوفة رغم أن النصوص المبنية على الأولى منهما هو ضعف المبنية على الثانية والمؤسسة مجتمعتين، وإذا أضفنا العدد المبني على التأسيس إلى المبنية على الردف سينحسر كم المجردة أمامهما، ينضاف إلى ذلك كون النصوص المختارة ذات القافية المجردة أقصر-محض الصدفة- من النوعين الآخرين. ولا يعدو الوضع أن يكون طبيعيا في الشعر العربي حيث اعتلت القوافي المؤسسة والمردوفة القصائد المشهورة دون منازع من القوافي المجردة.

***- التضمين:**

واستدراكا لبعض قضايا القافية أشُ َر البحث على وجود ظاهرة كرست نفسها بتجل واضح في المدونة المدروسة، وهي ما سمي بالتضمين ألذي اعتبر في الشعرية العربية معيبا وعد أحد عيوب القافية الخمسة، والمسمى منه الاقتضاء[23] لا اختلاف في صحته، أما المسمى بتضمين الإسناد فهو محور التعييب لأنه يقع بين بيتين على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني، ولذا مكن إجماع القدماء على مزية الإيغال[24] لدرء بلية التضمين، غير أن المدونة استوقفت الانتباه إلى تفشي الظاهرة بوجهها المعيب في أكثر من موضع حيث كان الفصل بين الشرط وجوابه أو بين الاستفهام وجوابه في بيتين مختلفين هو أغلب ما ورد منه، وقد يعذر الشاعر الجزائري في هذا المقام كما يعذر غيره من الشعراء العرب قديما، في كون هذا العيب أكثر شيوعا بينهم وبخاصة النوع المذكور من التراكيب لسطوة الطول في التركيب الشرطي والاستفهام خاصة إذا اقترن بالجواب، عندها يصير عيب التضمين مركبا لا انزياح عنه ليصير هو نفشه انزياحا عن المعيار المتداول.

2- العناصر الداخلية للإيقاع: (التوازنات الصوتية)

لم يخفَ على الشاعر أن الإيقاع لا يصدر من ترديد المقاطع الصوتية للوزن والقافية فحسب ليلتفت بعدها إلى مصادر أخرى للإيقاع، يطرب بها الأذن، ويؤثر في النفس انتصبت بعد ذلك قسما أساسيا في الموسيقى. وفي حصيلتها هي إعادة تكرار وحدات صوتية معينة، تجعل النص الشعري يحتفي بالإيقاعات المنوعة، و تثري الجانب الإيحائي للكلمة، وتساير المعنى المقصود فيه، ولم يفت أيضا البلاغيين العرب الاهتمام بهذا الجانب وقادهم إلى رصد الألفاظ المتشابهة الأصوات الواردة في الآثار الأدبية، فخصوها بالتصنيف والتعريف وتسمية كل صنف منها بلقب. [25]

[23] - يقسم التضمين إلى قسمين، تضمين الاقتضاء وتضمين الإسناد، فالأول غير معيب أما الثاني فمعيب، ينظر تفصيل ذلك، ابن رشيق في كتابه، العمدة، ج1 بداية من ص 171

[24] - الإيغال : خلاف التضمين، حيث يستوفي البيت معناه ويستقل به دونما الحاجة إلى البيت الذي يليه

[25] - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص34

وإن ليس بالإمكان الوقوف على كل ذلك الزخم التراثي في هذا المبحث أو بالأحرى هو مجال الدراسات النظرية وليس مجال الدراسات التطبيقية، فإن هذه الأخيرة لا مناص لها إلا أن تستنير بضوء تلك الدراسات مستلهمة منها الاصطلاح والمفهوم لإسقاطه على النص المعتمد للتحليل. ولكون التطبيق يعتمد على اختيار الظواهر الأبرز في ذلك النص، فسيحضر بالتالي منها الأنسب لمقام التحليل ويستبعد ويغيب منها ما لا يخدم لهذا المقام.

2-1: الرمزية الحرفية:

هل ترديد الصوت في النص فعل مقصود لإحداث مؤثر موسيقي؟، أم هو مجرد توزيع اعتباطي من باب المصادفة استدرجه السياق ليلائم المعنى ؟ قد يكون الجواب هو الشطر الثاني من السؤال عند البعض. « ومع ذلك فإن الكلام المنجز وبخاصة الخطاب الشعري يحاول بوعي أو بدونه مقاومة تلك المصادفة وتحديد ذلك الاعتباط منميا تردد الأصوات الملائمة للمضمون». [26]

في بعض النصوص المدروسة يُستدعَى فيها الصوت بإلحاح ينم عن وعي تام بذلك الاستدعاء لمضمون ظاهر، ويدحض الشطر الأول من السؤال السابق، وقد تراءت هذه الصورة أكثر في القصائد ذات الطول المميز؛ أين يكون تواتر الترديد باديا للعين أو جالبا للسمع، وسواء أتعلق الأمر بالأصوات المجهورة أم بالمهموسة، والمحاولة هنا تأخذ منحى الاستشهاد ببعض النصوص، وليس الإجمال لنفور البقية على الانصياع للظاهرة، وهو لا يخرج عن منحى الأسلوبية التي تتبنى مبدأ الاختيار المسبق للنص المطيع.

2-1-أ/ الصوت المهموس:(حثه شخص فسكت)

فبالرغم من أن الدراسات الإحصائية في جذور اللغة العربية أكدت انحسار الصوت المهموس أمام المجهور بنسبة لا تتجاوز (**30.45%**) في مقابل (**69.55%**) لصالح المجهور من مجموع الألفاظ الواردة في معجم لسان العرب.[27] غير أنه أحيانا يثور عن مثل هده النتائج ويقلبها إلى النقيض لأن اختيار الشاعر لقاموسه لا يعترف بغلبة هذا أو ذلك في أصول جذوره، بل الصدارة عنده تكون لجاذبية مضمون القصيدة والألفاظ المناسبة، وبروز صوت في نص وخفوته في آخر عند الشاعر نفسه، بل وحتى داخل النص الواحد عندما

---

[26] - نفسه، ص33

[27] - الدراسة قام بها د/ حلمي موسى عن طريق الكمبيوتر في كتابه (إحصائيات جذور معجم لسان العرب) صدر بالكويت سنة 1972، ينظر تفصيل ذلك: محمد مفتاح، المرجع السابق، ص32

ينتقل الشاعر من غرض إلى آخر ومن فكرة إلى أخرى، يحيل إلى دليل ثان، يسند وعي الاختيار، وهذه أمثلة لما سبق من تداعي الحروف المهموسة في النص:

***- صوتية السين، وأصوات الصفير:**

من الحروف المهموسة(التي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بها) أفردت له النصوص مكانا سيدا بين بقية الحروف من زمرته، ولربما يكون موضوع المأساة والمعاناة كقاسم مشترك سببا في دفعه إلى الريادة، وقد يكون غير ذلك مما يدخل في باب تداعي اللفظ المناسب، والملاحظ أيضا أن كثافته في نص ما يستقطب بالضرورة معه ما يسمى بأصوات الصفير كالشين والصاد والفاء مع اختلاف هذه الأصوات في نسبة وضوح صفيرها فأعلاها صفيرا هو السين والصاد[28] فمن قول ابن حمديس:[29]

أَعاذِلُ دَعْني أُطْلِــقُ العَبْرَةَ التي — عَدِمْتُ لها مِنْ أَجْمَلِ الصَبرِ حابِسَا

فإني امرؤٌ آوِي إلى الشــجَنِ الذي — وجَدْتُ له في حَبَّةِ القلبِ ناخِسَا

لَقَدَّرْتُ أرضي أن تعـودَ لقومِها — فساءتْ ظنوني ثم أصبحْتُ يائسَا

وعزَّيتُ فيها النفسَ لما رأيتُــها — تكابد داء قاتلَ السـمِّ ناحِسـا

وكيف وقد سِيمَتْ هوانًا وصَـيَّرَتْ — مساجدَها أيدِي النصَارى كنائسَا

يلجأ الشاعر إلى تكرار صوت السين في عشرة ألفاظ كاملة إلى جانب **(38)** صوتا آخر من الأصوات المهموسة فإنه يتجه إلى إظهار عمق الحسرة والألم، وما يحمله الصوت من دلالة ينسجم مع الدلالة التي يحملها النص.

ومن قول ابن رشيق:[30]

نقضوا العهودَ المبرماتِ واخفرُوا — ذممَ الإلهِ ولم يفوا بضـمانِ

فاستحسنوا غدرَ الجِوَارِ وآثـروا — سبيَ الحريمِ وكشفةَ النِّسـوانِ

ساموهم سوءَ العذابِ واظهـروا — متعسفين كوامـنَ الأضـغانِ

والمسلمون مقسمون تـنـالهم — أيدي العصاةِ بذلةٍ وهــوانِ

يستصرخون فلا يُغاث صريخُهم — حتى إذا سئـموا من الإرنـانِ

---

(28) - ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74

(29) - ابن حمديس، الديوان، ص274

(30) - ابن رشيق، الديوان، ص156

فادوا نفوسهم فلما أنفـــدوا ما جمعوا من صامتٍ وصـوانِ

واستخلصوا من جوهرٍ وملابسٍ وطرائفَ وذخـائرَ وأوانـــِي

خرجوا حفاةً عائدين بربِّـــهم من خوفهم ومصـائبِ الألوانِ

فهذه الأبيات تحقق -نسبيا- كيف يطغى صوت مهموس على آخر مجهور أو يتناوب معه داخل النص الواحد، فنجد ابن رشيق عندما يصل إلى تصوير العذاب الذي ألمَّ بالناس في لحظة النكبة تتدفق على شفتيه أحرف الهمس المختلفة وبعملية حسابية بسيطة ندرك حجم هذا الدفق ليساير منحى القصيدة العام في تصوير المعاناة، فيجمع في تناسق ملحوظ بين حرفي السين والصاد ويناوب معهما (بوعي ظاهر) صوت الخاء (البيتين الأخيرين).

***- صوتية الهاء:**

فالهاء لم يأت رويا مطلقا، ولأن الروي يرفع من حظ الصوت في الترديد وبالتالي الإحصاء، فجاء وصلا في ثلاثة قصائد منها اثنتان مطولتان ليرتفع رصيده، والأهم أكثر أن استدعاءه وصلا لم يكن ليبتعد عن دورة الدلالي في الصوت داخل القصيدة ليسند حشو البيت هذا الترديد: وتلك الدلالة فنأخذ قول الشاعر الأشوني[31] مثالا على ذلك:

يمسِي ويصبِح هائمًا متحيِّرًا قد عضه صرفُ الزمانِ بنابِــه

مازال يجعله دريئةً سهـمِه حتى غزاه بشُريهِ وبصـــابه

فيتضح « أن صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية، والإنسان المنفعل الذي يدخل في حالة يأس أو بؤس أو حزن أو ضياع ولو لعارض مفاجئ، لابد أن تتقبض معها نفسه، فينعكس ذلك على جملته العصبية. »[32]

ولو استقرأنا مقطوعة ابن حمديس التي اتخذت من الهاء وصلا أدركنا المقولة السابقة بالفعل[33]:

ذكرتُ صِقَـــــيَّةَ والأَسَى يُهَيِّجُ للنفــسِ تَذْكارَها

---

[31] - ابن عبد الملك، الذيل والتكملة، ج1 ص 391

[32] - د/ حسن عباس، خصا ئص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998،ص191

[33] - ابن حمديس، الديوان، ص183

ومنزلةً للتَّصــابي خــَلَتْ	وكان بنُو الظَرف عمّـارَها
فإن كنت أُخْرِجْتُ من جنـــةٍ	فإني أُحَـــدِّثُ أخبارَها
ولولا ملوحةُ ماءِ البُــــكا	حَسِبْتُ دموعيَ أنهــارَها
ضحكت ابنَ عشرينَ من صبوةٍ	بكيت ابنَ ستِّيـن أوزارَها

1-2-ب: الصوت المجهور :

الحروف المجهورة هي الحروف التي تتشكل أصواتها في الحنجرة باهتزاز وتريها الصوتيين اهتزازا منتظماً. ولمعرفة ذلك يلفظ الحرف مستقلاً عن غيره. وتوضع الأصبع فوق تفاحة آدم من الحنجرة، فإذا شعرنا باهتزاز الوترين كان الحرف مجهوراً، وإلا كان مهموساً. والأمر نفسه لو وضعنا الكف على الجبهة[34]. وقد حصر الدكتور أنيس المجهورة في الحروف التالية: (ب. ج.د.ذ.ر.ز.ض.ط.ظ.ع.غ.ق.ل.م.ن.)[35]، وكما سبق الذكر أن الأصوات المجهورة من حيث الجذور ومن حيث العدد تأتي في المقدمة قبل المهموسة بنسبة (**69.55%**)، وهذه الاستبداد في الهيمنة من حيث الكم أيضا يتمظهر أيضا في المدونة على مستويات عدة منها:

***- اعتلاء صهوة الروي: (ينظر الجدول رقم02)**

فجل أصوات الروي كانت مجهورة بنسبة (**93.33%**) ولم يرد المهموس رويا إلا في ثلاث مناسبات فقط، مما يؤكد في هذه النقطة قراءة سابقة في سيطرة حروف معينة على القافية، تنتمي في معظمها إلى زمرة المجهور رغم ما يتداخل معها من تناقض حين يبني الشاعر نصه على خلاف هذه القراءة، ومن التفسيرات التي تعطى لذلك مثلا الحرفان الأكثر ورودا في النصوص والأرواء خاصة:

« **فالباء:** يوحي بالانبثاق والظهور[...] **والنون:** الصوت الرنان ذو الطابع النوني (أي ذو المخرج النوني)، الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي، هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع ».[36] ولا يتباين هذا التوصيف مع

---

[34] - حسن عباس، المرجع السابق، ص48

[35] - يلاحظ اختلاف في تصنيف الجهر والهمس، فهناك من يضيف إلى المجهورة السابقة حروف اللين ويحذف منها صوت (الطاء والقاف) ليزيحهما إلى المهموسة

[36] - حسن عباس، المرجع السابق، ص160

تسميته الصوت النواح. واستقراء نونية ابن رشيق في رثاء القيروان يتوافق تماما مع التوصيفين السابقين. فلربما لا يخرج الشعر عن هذين المغزيين.

***- حروف اللين (وظيفة المد أو التماثل الصوتي):**

والمقصود بذلك أن حروف المد تؤدي وظيفة فنية أشبه بتلك التي تؤديها الألحان الموسيقية فهي تمتاز بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة[37] ولا غرو بعد ذلك أن تتموقع خلف الروي مباشرة كرديف يشارك في مد الصوت قبل الوقف بحرف آخر منها عند مد الصوت بوصل حركة الروي، فالوصل في القوافي المطلقة تحصيل حاصل، ولكن ما يستوقفنا أيضا أن القوافي المردوفة والمؤسسة لا تخفى سيطرة حروف اللين (بمجموع **174بيتا/303)** من حيث نسبتها في المدونة **(57.42%)** عن المجردة لنفس الغرض الذي يلائم الألم والحسرة والشكوى والأنين وطلب المواساة، ولا شك أن عدد أصوات المد لا يضاهيه أي صوت لأنها حركات بالدرجة الأولى تعادل حركة السكون غير أن وظيفتها الموسيقية لا تنكر البتة.

***- إثبات مقصدية الجرس (صوت الجيم في المنفرجة):**

ما سبق في مقصدية جرس الحرف قد يعتريه الشك لصالح منحى الصدفة كما سلف تبيانه، لكن التركيز على جرس ما حقيقة لا يمتطيها أدنى شك في منفرجة ابن النحوي.[38] فتكرار صوت الجيم وصدمه للعين والأذن قوي مؤثر حتى تسمية القصيدة توسطها ليؤكد الإلحاح عليه، فالجيم في معناه ودلالته تتطابق صورته الصوتية مع انفعالات الحزن المرتسمة على قسمات وجه صاحب النص، وكما تتوافق أيضاً مع البوادر الصوتية الخاصة التي تترافق عادة مع ظاهرة الانتقال من حالة الحزن المكبوت، إلى البكاء الصريح.[39] ، فتقري النص المكون من **40** بيتا أسفر عن نتيجة تمثلت في تكراره (**68** مرة) في (**63** لفظة) كاملة، فهذه تدل عل أن القصيدة لا يخلو بيت منه، بل توفرت فيها ألفاظ مضاعفة من

---

(37) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص30

(38) - ينظر النص الكامل في الملحق)

(39) - حسن عباس، المرجع السابق، ص103

صوت الجيم مع تبنيه رويا رغم ندرة استعماله بوجه عام في الخطاب الشعري، واقتطاف بيتين من المنفرجة يوضح الصورة.[40]

فلربتما فاض المحيا ببحور الموج من اللجج

شهدت لعجائبها حجج قامت بالأمر على الحجج

وكل بيت سار على هذا الشكل تقريبا وبالعودة إلى ظروف نظمها وحياة ابن النحوي التي اتسمت بالقهر والضياع نصل إلى خلاصة أن الشاعر فعلا انتقل من مرحلة كبت حزنه إلى مرحلة البكاء والتوسل لخالقه رجاء انفراج الأزمة التي كان يتحاماها قبل ذلك دون جدوى[41].

2-2-/التكـــــرار اللفظي:

يمتلك التكرار أسرارا عالية من صوتية النص لأن الشاعر كثيرا ما يلجأ إلى اللعب اللغوي لتحقيق هذه الصوتية معتمدا عل مكتسباته الفنية التي تجذرت في ذوقه عن دراية أو سليقة وطبع، ولا مناص للبحث غير اللجوء إلى اعتماد البلاغة لاستكناه واستكشاف سيرروة موسيقى اللفظ في الشعر الجزائري القديم ومصطلحاتها.

والتكرار يتخذ أشكالا متنوعة منها المشاكلة والترديد والتجنيس بصوره الغنية ومنها ائتلاف اللفظ مع اللفظ، وغيرها من التمظهرات الصوتية التي تمطي أنماطا من التعبير صنفت بلاغيا، ولأن الشاعر الجزائري كفنان لم يكن ليغيب عليه هذا اللعب اللغوي على مستوى الموسيقى، كان لبعضها حضور في المدونة، حضور يسطع ويأفل، يتحكم فيه أمران: شيوع النوع أو خفوته في النظم بوجه عام، وسطوع نجم الشاعر الفني أو أفوله، وسيكون الاقتصار هنا على ما كان لتلك الأنواع نصيب وافر من السطوع، وإهمال العابر منها.

أ- **المشـــــاكلة (تجانس الدال والمدلول):**

[40] - ابن النحوي، المنفرجة، ص22

[41] - ينظر الفصل الأول، في الاغتراب السياسي، وترجمة ابن النحوي خلاله لإدراك ذلك.

والتعريف الكلاسيكي لا يخرج عن كونها « إعادة اللفظ الواحد بعينه وبالعدد أو بالنوع مرتين فصاعدا »[42] ويفهم من التعريف أنه التكرار أو الترديد[43] لأن الترديد يختلف عن التكرار (بإعادة اللفظ مع فارق جزئي بينهما). وهذه الخاصية على المستوى الصوتي أو الدلالي لا ينجو منها الشاعر أو بالأحرى لا يحيد عنها لأنها تحقق الغايتين السابقتين، فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس اللفظ فإنه يقصد إلى الإلحاح على عنصر معين من عناصر الإرسالية، ويقترن دلاليا بالهواجس والأحاسيس التي تدمن الحضور في البنية النفسية، (وقد أشار البحث إلى هذه النقطة في التحليل الدلالي)، أما الغاية الجمالية في مستوى الصوت والتركيب فتتجلى فيما يسمى التكرار النغمي أو الترنمي وهذا عندما يكون بعيدا عن سلطان الحشو والضرورة ومقصودا لذاته فنيا.

وعندما تتضافر الغايتان يكون الشاعر قد وفى النص أركانه من هذين الجانبين على الأقل، وابن حمديس واحد من الذين ألحوا على دور التكرار والترديد في التنغيم فاتخذ أشكالا متنوعة منها:

- شكل متجانس على جميع المستويات (إعادة اللفظة ذاتها) يُستوحى منه وظائف جمة، والموسيقية منها خصوصا كقوله:[44]

صقليةُ كادَ الزمانُ بِلادَها وكانت على أهلِ الزمانِ محارسَا

- شكل غير متجانس نحويا لكنه يضم عنصرا مضافا إلى غيره كقوله:[45]

قرأتُ وحدي على دهرِي تغربةً فما أعاشرُ قومًا غيرَ مغتربِ

أو قوله:[46]

بكتني وظنتْ أنني مِتُّ قبلها فعشتُ وماتتْ وهي محزونةٌ قبلِي

فالتلاعب اللغوي الهادف إلى الإيقاع الموسيقي واضح في البيتين، وعلى أكثر من صعيد، منها التكرار والتقابل اللفظيين (إلى جانب التداخل الحاصل بينهما)، وهو منزع ابن

[42] - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 34 . وقد اقتبس المفاهيم والمصطلحات من السجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ص525/476

[43] - لأن التكرار الكلي للمعنى في نص فني مستحيل كما يقول لوتمان. تحليل الخطاب الشعري، ص77

[44] - ابن حمديس، الديوان، ص257

[45] - نفسه، ص17

[46] - نفسه، ص366

حمديس في شعره حيث يعد البديع مذهبا فنيا مطلوبا لديه على غرار القادمين من الأندلس، والرجوع إلى النصوص القليلة المختارة تؤكد هذه الميزة بجلاء.

وفي النصوص الناجحة فنيا تكون الظاهرة المطلوبة دوما طيعة وفي متناول اليـــد، والمنفرجة لابن النحوي تعكس أيضا ما سبق ذكره ليؤكد دور الترديد في شحن النص بمواد صوتية لها علاقة وطيدة بالموسيقى الداخلية:(47)

اشتدي أزمةُ تنفرجِــي   قد آذنَ ليلُك بالبلــجِ

وظلامُ الليلِ له سُــرُجٌ   حتى يغشاه أَبُو السُّرُجِ

وسحابُ الخيرِ لها مطرٌ   فإذا جاءَ الإبانُ تجِــي

وفوائدُ مولانا جمــلٌ   لسروجِ الأنفسِ والمهجِ

ولـها أرجٌ محيٍ أبــدا   فاقصَدْ مُحَيَا ذاكَ الأرجِ

فلربتما فاض المُحـَيَا   ببحورِ الموجِ من اللجِجِ

والخلقُ جميعا في يـدِه   فذُو سعةٍ وذوُو حـرجِ

ونزولُهم   وطلُوعـهم   فعلى دركٍ وعلـى درجِ

حكمُ نُسجت بيدٍ حكمـت   ثم انتسجَتْ بالمنتسِـجِ

فإذا اقتَصدتْ ثم انعرجَتْ   فبمقتصدٍ وبمنعــرجِ

شهدتْ لعجائبِها حِجَـجٌ   قامت بالأمرِ على الحُججِ

فتقري هذه الأبيات المقتطفة كنموذج من القصيدة ككل يحيلنا إلى عدة أشكال من التكرار تستهدف الأذن بالمقام الأول:

- تكرار الصوت (الجيم والسين) خاصة
- تكرارمتجانس وغير متجانس للفظ الواحد
- اعتماد المطابقة والتجانس بين الكلمات للإثراء الموسيقي
- إئتلاف اللفظ مع اللفظ (التوازي بين الصيغ الصرفية داخل البيت، وبين بيتين متتاليين)

(47) - ابن النحوي، المصدر السابق، ص22

وما سبق ذكره في المنفرجة من الناحية الصوتية ربما يختصر مصادر الموسيقى الداخلية في أي نص شعري، وللبحث عودة إلى بعضها فيما تبقى منه في التحليل الصوتي.

ب – التشـــاكل :(تجانس الدال واختلاف المدلول)

ومصطلح التشاكل يقابله مصطلح التجنيس، وهو يتجسد في ألفاظ تتحد في البنية وتختلف في المعنى، « ومعظم الدارسين يكاد يسلم بأن الجناس يعزز الصلات المعنوية التي تربط الوحدات المعجمية، و[أن التقارب الصوتي يمكن أن يؤول إلى قرابة معنويةْ] ومهما يكن فيمكن أن نسلم بأن الشاعر يلجأ إلى التجنيس حينما يريد أن يعبر عن تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته» [48]

والبلاغيون العرب كانوا أكثر دقة في بيان مواطن الاتحاد والاختلاف بالمقارنة مع نظرائهم الغربيين[49]، وصنفوا بين أشكال الجناس بكثير من الجزئية المتناهية فقسموه إلى قسمين رئيسيين؛ لفظي ومعنوي، وأعطوا لكل قسم مصطلحات مناسبة، والتقسيم -حسب الظن- قائم على إدراكهم أن قسما منه يتعلق بالمستوى الصوتي أكثر وأبعدوه عن المتعلق منه بالمستوى المعنوي. فقالوا مثلا «أن التجنيس فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب»[50]

والشاعر الجزائري لم يكن بعيدا عن المؤثرات الفنية القادمة من مدرسة الأندلس أو من مدرسة أبي تمام في البديع، فاستلهم ما يؤكد انضواءه تحت لواء الموروث البلاغي العربي بوجه عام، وبالأحرى لم يقدر أن يكون بمنأى عن المدارس الفنية في الشعر العربي، ليؤكد على مجاراته للأحداث والتطورات الحاصلة، خاصة وأن الشعر الجزائري برزت شخصيته في القرن الخامس الهجري، أين كان الشعر العربي يتجه نحو الجمود والاحتفاء بالصنعة اللفظية.

فالتجنيس بمختلف أنواعه كان له حضور قوي في النص الحمادي عند كل الشعراء الذين حُصِّلَ لهم نص في المدونة المختارة، وقد يكون تناول الظاهرة باستيفاء محتاجا إلى موقع أكبر من هذا، لكن لا محيد عن الاستئناس ببعض النماذج نستقرئ بها ما سبق

---

[48] - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص35

[49] - ينظر تفصيل الموضوع(التجنيس) :محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية في الشعر) ابتداء من ص 273

[50] - ينظر : أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص396

توصيفه في علاقة التجنيس بالموسيقى (الجناس اللفظي)[51]، ولا بأس من الإشارة أنه يظهر ويخفت من نص لآخر.

ويظل ابن حمديس فارس الاسترسال في هذا الجانب إلى حد الإسراف؛ لمعطيات كثيرة ذكرها البحث سابقا، نعيد قراءة نص من تلك النصوص السابقة كمثال نحتج به على غرام الشاعر بالبديع والاسراف فيه:[52]

كل يوم مودِّع أو<u>مـــــودَّع</u> بفراق من الزمان <u>مُنـــــوَّعْ</u>

ليت شعري هل أَرْتَدي <u>بظــلامٍ</u> لا يَرَانِي <u>الضياءُ</u> فيه مــُروَّعْ

<u>فبنارِ الأسَى يُحرَّقُ</u> قــــلبٌ <u>وبماءِ الهوى يُغرَّقُ</u> مدمــَعْ

تطعن الحي، <u>فالجســوم بواقٍ</u> في يد السقم <u>والنفوس تُشَيَّـعْ</u>

فتبني خيار المحسن البديعي بمختلف أنواعه ظاهر للعيان بين الطباق والتصريع والترديد والمقابلة يتوسطها (الجناس المضارع)[53] (يحرَّق/يغرَّق) كمظهر جديد في البناء الصوتي وبالتالي الموسيقي عند ابن حمديس. والجناس المضارع متداول بشكل أوسع من غيره لقرب مأخذه وسمو دوره في التأثير. ولو تسلقنا إلى أبيات ابن النحوي السابقة لوجدناها أيضا متشبثة بالخاصية الموسيقية المتكئة على الجناس إلى أبعد الحدود في مجمل النص، وليس هذه الأبيات فقط، فهو محمل بأنواع كثيرة للجناس (الجناس المماثل= السرُج/ سرُج)(الجناس المضارع= درك/درج)(الجناس المذيل=محي /محيا+ حكم/حكمت)(الجناس المصحف=حِجج/حُجج):

وظلامُ الليلِ له <u>سُــرُجٌ</u> حتى يغشاه <u>أبُو السُّرُجِ</u>

ولها أرجٌ <u>محيٍ</u> أبــدا فاقصَدْ <u>مُحَيَـا</u> ذاكَ الأرجِ

ونزولُهم وطلُوعــهم فعلى <u>دركٍ</u> وعلـى <u>درجِ</u>

<u>حِكمُ</u> نُسجت بيدٍ <u>حَكمـت</u> ثم انتسجَتْ بالمنتسِـجِ

شهدتْ لعجائبِها <u>حِجـجٌ</u> قامت بالأمرِ على <u>الحُججِ</u>

---

(51) - نفسه، ص/397 وما يليها

(52) - ابن حمديس، الديوان، ص304

(53) - الجناس المضارع يكون باختلاف ركنيه في حرفين لم يتباعدا مخرجا، وقريب منه الجناس اللاحق مع فارق بسيط هو اختلاف الحرفين في المخرج وهو من الجناسات الأشهر

والنصان السابقان نموذجان دالان على ما ينشده الشاعر من بناء شعري متكامل للبيت صوتا ولغة وتركيبا ودلالة، وقد يكونان كافيين لتعميم الحكم على بقية النصوص بفوارق نسبية من حيث الورود، لأن استحضار بقية الشواهد سيصير اجترارا مستثقلا لا طائل منه، حري بها أن توجه إلى تمظهرات موسيقية أخرى منها:

د- الازدواج:

ولا يبعد كثيرا في معناه عن السابق، باعتباره« هو تجانس اللفظين المجاورين»[54]، يعمده الشاعر للحفاظ على انسيابية النص دون عثار أو نشاز في مخارج الألفاظ المتتالية، ونجد تخريجا ناجحا في منفرجة ابن النحوي كنموذج :[55]

فهناك العيشُ وبهجتُه فلمبتهجٍ ولمنتــهجِ

وهجِ الأعمالَ إذا ركدتْ فإذا ما هِجتَ إذاً تـهجِ

فمعنى تجاور اللفظين المقصود يجعله قريبا في من التجنيس في بعض الأحيان لأن الأمثلة التي قدمها صاحب جواهر البلاغة لا تخرج عن هذا المضمار(جد/وجد- لج/ولج) وقد يكون الاختلاف بينهما في كون الازدواج يتعدى إلى المجاورة بين أكثر من لفظين.

ج- التصـــــريع:

يرتبط التصريع في الشعرية العربية بالبلاغة والاقتدارعلى الصنعة، وكذا قدرته على إمداد الفضاء الصوتي بجملة إيقاعات[56]، وكل حديث عن الموسيقى الداخلية للنص يستدعي حضوره بالضرورة، فمن ناحية المفهوم كما يعرفه ابن رشيق « هو ما كانت عروض البيت في تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته». [57]

---

(54) - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص404

(55) - ابن النحوي، المصدر السابق، ص40

(56) - مصطفى الشليح، المرجع السابق، ص285

(57) - ابن رشيق، العمدة، ج1، ص173

فليس هناك خلاف بأن صوتية التصريع ودورها في الشكل البنائي للنص لهما مكان لا يُدفع خاصة في الشعر القديم، غير أنه يفتقد القداسة المطلقة كالوزن أو القافية، وهذا ما اكتشفه البحث في النصوص الجزائرية القديمة، تلك النصوص التي لم تُبتَرْ عن أصلها، لأن الاختيار أحيانا يعتمد البتر لمسايرة الموضوع، فالاحتفاء به كان مناطا بشعراء دون آخرين. والاحتكام إلى طول القصيدة في احترام التصريع أو إلغائه قد يكون مقياسا لولا الاستثناء الذي حصل عند ابن رشيق في مطولته النونية حيث خلت من التصريع، ووجود نصوص قصيرة تحلَّت به، والملاحظات الجزئية التي يمكن الخروج بها هي:

*- قدسية التصريع عند شعراء مثل ابن حمديس وابن النحوي في المطولات خاصة حيث لم يحد ابن حمديس عنه إطلاقا في جميع قصائده، ولم يخرج عنه ابن النحوي إلا في نتفة واحدة.

*- إلغاء التصريع عند ابن رشيق مما يجاري الشك السابق في ضياع جزء من مرثية القيروان، أو عدم نسبتها إليه، لأن إمكانية إغفال جانب مهم من الموروث البلاغي منه يحتاج إلى نظر.

*- تأرجح بين الاحترام والإلغاء بالتساوي تقريبا في بقية النصوص التي تفرد فيها أصحابها.

*- اعتماد تكرار التصريع[58] داخل النص أحيانا كما في منفرجة ابن النحوي، مما يؤكد اهتمامه الكبير بالجانب الصوتي والموسيقي، واحتفائه بهما، على حساب قضايا أخرى في البناء، البُنى اللغوية منها على وجه الخصوص كما سلف الذكر.

3-2 : إئتلاف اللفظ مع اللفظ: (التوازي العمودي)

وهو مظهر صوتي موسيقي مكمل للبناء ككل عندما لا يناط التركيب بالمشاكلة أو التجنيس فيخرج عن دائرتهما (لا يجوز إلحاقه بأحد النوعين) لأنه مميز عنهما ولكنه لا يقل أهمية في الإطراب والحفاظ على التنغيم والنبر في البيت(أفقيا) أو النص(عموديا) لكون

---

[58] - رغم أنه في هذه الحالة لا يسمى تصريعا لكونه يختص بالبيت الأول من القصيدة فقط، غير أن أثره الصوتي لا يخفى .

ألفاظ العبارة من واد واحد، وقد يكون التوازي[59] العمودي أبرز سماته، وهذا مثال لتوضيح ذلك، حيث يتجسد التوازي العمودي بين أبيات ابن حماد الصنهاجي:[60]

وهل أسمعَنَّ	تلك	**الطيورَ**	عشيةً	تُجاوبُ في تلك	**الغصونِ**	**البـلابلِ**
وهل أرِدَنَّ	عينَ	**السلامِ**	على الصدى	فأبرَد من حرٍّ	**الضلوعِ**	**النواهـلِ**

وأنظر طيقانَ المنارِ مطـــــلةً	على الواجناتِ	**الزاهراتِ**	**الخمائلِ**
فصبرٌ جميلٌ غيرَ أنَّ صبــــابتي	ستبقى بقاءَ	**الطالعات**	**الأوافلِ**

*- فنحويا نحن أمام توازٍ في:

الفعل المتصل بنون التوكيد: أسمعن/ أردن

الجر بالإضافة أو البدلية :الغصونِ/الضلوعِ

الصفة : البلابلِ/ النواهلِ

*- وصرفيا أمام تواز في الصيغ الصرفية لجميع الأمثلة السابقة

فالاحتكام إلى المسميات السابقة التي حاول البحث إدراجها هي المنجز الفني في سياق الموسيقى الخارجية والداخلية، التي لا يحيد عنها الشاعر مهما كان عصره لاكتمال بناء نصه باذلا ما في وسعه لأجل توصيل الإرسالية وهي المقصدية من القول، والشاعر الجزائري القديم -كانطباع عام- استطاع استغلال هذه المراكب الفنية في الجانب الصوتي على غرار المراكب الأخرى، ولم ينكص على عقبيه، فجارى ما كان سائدا في عهده، بل واستأثر لنفسه بعض التميز ليضاهي أقرانه شرقا وغربا، وإن كان من الموضوعية أيضا التأكيد على تخلف بعض النصوص عن المسايرة والمجاراة، أمر لا يقلل إطلاقا من شأن التوصيف السابق، فأي الرجال المهذب؟ كما يقول الشاعر، وهل يخلو عصر أو منجز من الزلل والسقوط أحيانا؟ .

---

[59] - التوازي، هو التشاكل العمودي لصيغ نحوية وصرفية ودلالية في بيت وآخر أو أكثر يليه

[60] - مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ص262

* * * * * * * * * * * *

خاتمـة

أما وقد رست هذه المحاولة المتواضعة عند مرافئ النهاية، وهي في مسارها الاستقصائي لأغوار الشعر الحمادي اختلجت بأسئلة بدت في البداية أكبر منها وترسبت هاجسا مؤرقا أدمنت عليه، لم تبرحه طوال المصاحبة الجامحة أحيانا والمنصاعة أحايين أخرى فكان الهاجس ينوء وينجلي تبعا لذلك، فإن استقرت بعض تلك الأسئلة في محطات عبر تلك الرحلة، آبية الانفراج والانجلاء فلمادتها الهلامية التي يصعب على المرء القبض عليها أو الاستئناس لوميضها الزائف.

غير أن السبل لم تضق إلى حد التشاؤم دوما، فانفرجت على كثير من الأجوبة لتلك التساؤلات التي طرحت في البدء، وهو ما يمكن عدها في خانة النتائج التي يرجى أن تصير حجرا ولو صغيرا في البناء الذي دأب المهتمون بالتراث الجزائري على تشييده منذ بداية القرن الماضي .

وحوصلتها تكون على الترتيب الآتي:

1- فالشعر الجزائري القديم على العهد الحمادي خاصة وقبله حقيقة أثبتها الرواد، ولا جدال فيها، وتغلق المنفذ في وجه كل مشكك محقر ومنقص من تلك الحقيقة، غير أنه -دعما للحقيقة التاريخية ذاتها – وبتقرٍ إحصائي للمنجز الحمادي من الشعر بوجه عام ولتلك المدونة المختارة منه في الحس المأساوي يتضح أن المشهد الشعري صنعه وزينه الوافدون إلى الجزائر على ذلك العهد من بلاد الأندلس أو غيرها من بلاد المشرق، وأن أية محاولة لإنكار جزائريتهم المكتسبة بالتقادم والمكوث، وإلحاق نسبهم بتلك البلدان التي وفدوا منها يقلل كثيرا من رصيد الإبداع فيه نوعا وكما، فماذا يمكن أن يتبقى منه لو فصلنا عنه – على دأب الفاعلين- ابن هانئ وابن حمديس وبن النحوي، وأبا مدين شعيب، غير شتات متناثر هنا وهناك من تلك النصوص اليتيمة التي لا تضيف شيئا إلى الخطاب الشعري، وهو ربما ما فعله القدماء كابن خلدون عندما أصدروا حكما قاطعا بضعف الأدب المغربي ودنو منزلته عن صنوه في المشرق .

2- العهد الحمادي –شعريا وواقعيا- ساده مزاج الحزن ولا ريب، ملمح أكدته المدونة، ليس لأنها مدونة مختارة في موضوع محدد ينتمي في سياقه إلى ذلك المزاج، ولكن أيضا الأحداث السياسة كانت معاضدا سلبيا لتفاقم الظاهرة عند إنسان ذلك الزمن، المثقف منه خاصة. إضافة إلى بواعث أخرى يشترك فيها الشاعر مع غير الشاعر، والجزائري مع غيره من بني البشر، كمداهمة الرزايا والمحن، كالموت ونكبة المدينة وركوب مطايا الهجرة والترحال، وغيرها مما قد يتسرب إلى الوعي، فيعلق بالذات حسا مأساويا مريرا ينبجس، بعدها خطابا فنيا شاهدا على ذلك.

3- مأساوية الاغتراب بمختلف أشكاله صنعها الساسة في معظم الأحيان محتكمين إلى سلطان القوة الذي غالبا ما يكون في غير صالح المثقف، فالشاعر عليه أن يتحول بالضرورة في خضم الصراع السياسي إلى بوق إعلامي يمجد ويبشر، فالإباء بعد ذلك يتبعه مسار طويل من الفرار والاغتراب وحتى الهلاك، وهو الأمر الذي كان ...

إلى جانب الساسة يرتقي الرقيب الديني عاملا ثانيا في خنق الحريات الإبداعية، لأن الصراع رجل الدين وحرية الفكر والإبداع ظاهر عند القراءة التاريخية للأحداث، ولا يعدو رجل الدين أحيانا أن يكون وسيلة سلطوية طيعة، ليتكامل العاملان ويتحدان على رسم مسار المحنة لكل متطلع إلى التمرد على الموروث السياسي والاجتماعي والفكري.

4-الشعر كان ملجأ تطهير -ولا يزال-والقافية كانت خير مؤنس للقادر عليها على حد قول ابن حمديس، في تلك الظروف العصيبة، يستجديها الشاعر في لحظات نفسية متأزمة محاولا التخطي إلى التوازن النفسي، ولا غرو أن يلتحم الإبداع الشعري بالمأساوية في الزمن الحمادي لأن تقصي منتوج غير تلك الظروف يفضي إلى مديح زائف أو وصف ساذج غير خليقين بالانتماء إلى فضاء الشعر، فوجد الشاعر منفذا للهروب كمنهج تعويضي إلى عوالم جديدة رسمها بدائل لمحنته مثل الصعلكة والزهد والتصوف، والاغتراف من الموروث الشعري العربي القديم أسعفه في بناء تجربته الفنية في هذا التعويض والهروب .

5- أن المدينة شكلت باعثا متميزا عند الشاعر الجزائري القديم، في الزمن الحمادي أو قبله ، مما يتيح قراءة جديدة لهذا الموضوع، حيث يصبح الشاعر الجزائري والمغاربي

بشكل عام رائدا ولبنة أساسية في تشكيل فن رثاء المدن الذي يعزى كتحصيل أخير عند دارس الادب -في العادة- إلى الشعر الأندلسي.

6- التباين في المستوى الفني بين النصوص المختارة أو غيرها من النصوص حقيقة وقف عندها البحث، لكن تباين المستوى يعتبر من نواميس التجارب الفنية ككل حتى عند الشاعر الواحد، فلا يجدر الارتكاز على الضعيف منها لإغماط حق الراقي من ذلك المنجز، أو محاولة خلق مبررات زئبقية للتنصل من هذا الحق، بيد أنه من وجهة نظر النقد الموضوعية يجب قراءة ذلك الأدب وفق عصره وبيئته دون اللجوء إلى موازنات بينه وبين أدب أُشرِبَ من ظروف ثقافية وسياسية صنعت تميزه وخلوده .

7- فنيا: عبر الشاعر الجزائري القديم عن كامل اندماجه في الشعرية العربية باعتبار الأداة عربية خالصة، حتى يثبت خلاف ذلك- فبنيات النص الدلالية والنحوية والبلاغية والإيقاع في مجملها، لم تصنع في النص الحمادي استثناء أو تميزا على غيرها من التجارب الشعرية في المشرق والمغرب، لتؤكد بالتالي على أصالتها والتحامها بتينك التجربتين، غير أن هذه الأصالة وهذا الالتحام لا تجب قراءتهما على أنهما قطبان يشكلان تابعا ومتبوعا. بل تواصلا وتكاملا في التجربة.

****

الملاحـــــــــــــق

ملحق بالمدونة المعتمدة فى الدراسة

- حماد بن علي الملقب بالبين

لمن أشتكي ما أَراب مــن الدهــرِ وقد ضاقَ بي عن حملِ أيسرِه صدرِي

وقَلَّ الذي يُجدي التشَكِّي ، وأيٌّ مَــنْ أُرَجِّيه في يومي لقاصمة الدهـــر؟

أَرَاني قد أصبحتُ في قطــرِ باجــةَ غريبا وحيدا في هوانٍ وفي قهـــرِ[1]

فقيرا لمـــن كنت أُغني بِنــَيْلِـه وأَنْعَمُ في أيـــامِه مــدةَ العمــرِ

أُرَنِّقُ عيشا كدَّرَ الدهــرُ صفــوَه وصيَّره بعد انجـــــبارٍ إلى كسرِ

وعهـدي به روضـــا أَريــضًا مـــذللةَ الأكناف رائقةَ الزَّهرِ وإن رُمْتُ أَغْـدُو

لأهلي عاجــلا بلا مَهْلٍ في أوَّل الركب والسفــْرِ

ثَناني عنه عاملُ الثغــرِ وانثــنى يقابلني بالعنـــفِ منه وبالزَّجْــرِ

وقال: اقتنــعْ برزقٍ تــــنالُــه بلطفٍ لعل اليسرَ يَذهَب بالعســـرِ

وأطرق إطراقَ البُــغاث لدى الصقرِ كأنْ لمْ أكنْ إذْ ذاك منه على ذكْــرِ[2]

2- ابن سلامة

لي حُرْمَةُ الضيفِ لوكنتم ذَوِي كرمٍ وحرمةُ الجارِ لو كنتم ذَوِي حسَبِ

كأنَّكم يا بنِي اللّخناءِ ليس لكــم فضلٌ ولا أنتم من طـــينةِ العرب

كمْ لا أزالُ على حالٍ أساءَ بــها منكم وأُغْضِي على الفحشاءِ والريَبِ

تَرْكَنّ لكم أرضًا بكم عُرِفــتْ فأخبَثُ اليومِ يَأْوِي أخبثُ الخِـرَبِ

وما مقامي بأرضٍ تسكنون بـــها مني يَطيبُ ، ولكنْ حِرْفَــة الأدبِ[3]

---

[1] - العماد الأصفهاني خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب ، تح ، محمد المرزوقي ، ط2 ، الدار التونسية للنشر 1973 ص 184

[2] - البيت الأخير غير واضح في معناه ، ويبدو أنه متكون من عجزين مختلفين . ينظر الخريدة ص 185

[3] - العماد الأصفهاني، نفسه ص344

3- القلعي الأصم

مضى الناسُ يستسقون من كلِّ وِجْهَةٍ إلى كلِّ مسموعِ الدعاءِ مجابِ
فوافاهم الغيثُ الذي سمَحَتْ بـــه لهم بعد طولِ المنعِ كلُ سحابِ
وفي ظنِّهم أنْ قد أُجيبَ دعاؤُهـــم وما علِمُوا أني غسلت ثيَّـابِي([4])

4- ابن رشيق

ومِّما يُزْهدني في أرضِ أندلسٍ سماعُ مقتدرٍ فيها ومعتضـــدِ
ألقابُ مملكةٍ في غير موضِعِها كالهرِّ يَحْكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ[5]

5- ابن رشيق

ألا ساعةً يمحو بها الدهرُ ذنبَه فقد طال ما أشكو وما أَتَبَرَّمُ
فلم أَرَ مثلِيَ، بَيْنَ عينيه جنةٌ، وبين حَشَاهُ والتراقِي جهـنمُ[6]

6- ابن رشيق [7]

كم كان فيها من كرامٍ ســادةٍ بِيضَ الوجوهِ شوامخَ الإيمـانِ
متعاونين على الديــانةِ والتُّقى للهِ في الأسرارِ والإعـــلانِ
ومهذبٍ جمِّ الفضائلِ بـــاذلٍ لنوالِه ولعرضـِه صـــوَّانِ
وأئمةٍ جمعوا العلومَ وهـذَّبوا سننَ الحديثِ ومُشكِلَ القـرآنِ
علماءَ إن ساءلتهم كشفوا العمى بفقاهـة وفصـاحة وبــيانِ
وإذا الأمورُ استبهمتْ واستغلقتْ أبوابُها وتنازعَ الخصــمانِ

[4] - العماد الأصفهاني ، خريدة القصر وجريدة العصر ، ص 339
[5] - الحسن أبوعلي ابن رشيق ، الديوان، ص 66
[6] - نفسه، ص143
[7] - نفسه، ص 156

حلُّوا غوامضَ كلُّ أمرٍ مُشْكِلٍ بدليلِ حقٍّ واضحِ البرهانِ

هجروا المضاجعَ قانتين لربِّهم طلبا لخيرِ مُعَرَّسٍ ومغانِ

وإذا دجا الليلُ البهيمُ رأيتهم متبتلين تبتل الرهبان

في جنة الفردوس أكرم منزل بين الحسان والحور والغلمان

تجروا بها الفردوس من أرباحهم نعم التجارة طاعة الرحمان

المتقين الله حق تقاته والعارفين مكائد الشيطان

وترى جبابرة الملوك لديهم خضع الرقاب نواكس الأذقان

لا يستطيعون الكلام مهابة إلا إشارة أعين وبنان

خافوا الإله فخافهم كل الورى حتى ضراء الأسد في الغيران

تنسيك هيبتهم شماخة كل ذي ملك وهيبة كل ذي سلطان

أحلامهم تزن الجبال وفضلهم كالشمس لا تخفي بكل مكان

كانت تعد القيروان بهم إذا عد المنابر زهرة البلدان

وزهت على مصر وحق لها كما تزهو بهم وغدت على بغدان

حسنت فلما إذ تكامل حسنها وسما إليها كل طرف ران

وتجمعت فيها الفضائل كلها وغدت محل الأمن والإيمان

نظرت لها الأيام نظرة كاشح ترنو بنظرة كاشح معيان

حتى إذا الأقدار حم وقوعها ودنا القضاء لمدة وأوان

أهدت لها فتنا كليل مظلم وأرادها كالناطح العيدان

بمصائب من دفاع وأشائب ممن تجمع من بني دهمان

فتكوا بأمة أحمد ، أتراهم أمنوا عقاب الله في رمضان

نقضوا العهود والمبرمات واخفروا ذمم الإله ولم يفوا بضمان

فاستحسنوا غدر الجوار وآثروا سبي الحريم وكشفة النسوان

ساموهم سوء العذاب واظهروا متعسفين كوامن الأضغان

والمسلمون مقسمون تنالهم أيد العصاة بذلة وهوان

ما بين مضطرب وبين معذب ومقتل ظلما وآخر عان

يستصرخون فلا يغاث صريخهم حتى إذا سئموا من الارنـان
فادوا نفوسهم فلما أنفــدوا ما جمعوا من صامت وصوان
واستخلصوا من جوهر وملابس وطرائف وذخائر وأوانـــي
خرجوا حفاة عائدين بربــهم من خوفهم ومصائـب الألوان
هربوا بكل فطيمة وولــيدة وبكل أرمـلة وكل حصــان
وبكل بكر كالمــهاة عزيزة تسبي العقول بطرفــها الفتان
خود مبتلة الوشاح كأنـــها قمر يلوح على قضيب البــان
والمسجد المعمور جامع عقبة خرب المـعاطن مظلم الأركان
قفر فما تغشاه بعد جماعــة لصلاة خمــس لا ولا لأذان
بيت به عبد الإله وبطــلت بعد الغــلو عبادة الأوثــان
بيت بوحي الله كان بــناؤه نعم البنا والمـبتنى والبــاني
أعظم بتلك مصيبة ما تنجلي حسراتها أو ينقضي المــلوان
لو أن ثهلانا أصيب بعشرها لتدكدكت منها ذرى ثهـــلان
حزنت لها كورالعراق بأسرها وقرى الشام ومصر والخرسان
وتزعزعت لمصابها وتنكدت أسفا بلاد الهـند والســندان
وعفا من الأقطار بعد خلائها ما بين أنـدلس إلى حلـــوان
وأرى النجوم طلعن غير زواهر في أفقهن وأظلم القمـــران
وأرى الجبال الشم أمست خشعا لمصابها وتزعزع الثقــلان
والأرض من وله بها قد اصبحت بعد القرار شديدة الميــلان
أترى الليالي بعدما صنعت بنا تقضي لنا بتواصــل وتـدان
وتعيد أرض القيروان كعهدها فيما مضى من سالف الازمـان
ومن بعد ما سلبت نضائر حسنها الأيام واختلفت بها الــملوان
وغدت كأن لم تغن قط ولم تكن حرم عزيز النصر غير مـهان
أمست وقد لعب الزمان بأهلها وتقطعت بهم عرى الأقـران
فتفرقوا أيدي سبا وتشتــتوا بعد اجتماعهم على الأوطــان

7- ابن رشيق

العفرُ في فمِ ذلك الصارخِ الناعِي ولا أُجِيبَتْ بخيرٍ دعوةُ الداعي [8]

فقد نعى ملءَ أفواهٍ وأفئِـــدةٍ وقد نعى ملءَ أبصارٍ وأسمـاع

أمّا لئنْ صحَّ ما جاء البريدُ بـه ليكثُرَنَّ من الباكين أشياعِــــي

يا شؤمَ طائرِ أخبارٍ مبرحــةٍ يطير قلبي لها من بينِ أضلاعِي

ما زلت أفزع من يأسٍ إلى طمعٍ حتى تربَّعَ يأسي فوقَ أطماعـي

فاليومَ أُنفقُ كنزَ العمرِ أَجْمَعَـه لَمَّا مضَى وَاجِدُ الدنيا بإِجمَاعِ

توفي الطاهرُ القاضِي فوَا أسفًا إن لم يُوَفَّ تباريحي وأوجاعِي

فللديــانةِ فيه لُبسُ ثاكــلة وللقضاءِ عليه قلـبُ مُلـتاعِ

8- أمية بن أبي الصلت

إذا كان جسمي من ترابٍ فكلُّها بلادي وكلُّ العالمين أقــاربِي

ولابد لي أن أسألَ العيشَ حاجةً تَشُقُّ على شُمِّ الذُّرَى والغوارب[9]

9- أمية بن أبي الصلت

ورُبَّ قريبِ الدارِ أبعدَه القِلى ورُبَّ بعيدِ الدارِ وهو قريبُ

وما ائْتلفتْ أجسامُ قومٍ تناكرَتْ على القربِ أرواحٌ لهم وقلوبُ [10]

10- أمية بن أبي الصلت

شكوتُ دهرِي وجرَّبْت الأنامَ فلَمْ أحمَدْهُــم قَطُّ في جدٍّ وفي لعبِ[11]

وكمْ تَمَنَّيْتُ أن ألقى به أحدًا يُسَلِّي من الهَمِّ أو يَعْـدِي على النُّـوَّبِ

فما وجدْتُ سوى قومٍ إذا صَدَقُوا كانت مواعيدُهم كالآلِ في الكـذِبِ

وكان لي سببٌ قد كنتُ أحسَبُـهَ أُحْظَى به فإذا دَائِي مِنَ الســـببِ

---

8 - ابن رشيق ، الديوان ، ص98

9 - العمادالأصفهاني، الخريدة ، ص198

10 - نفسه ، ص 198

11 - نفسه، ص199

فما مُقَلِّمُ أظفاري سوى قلمِي   ولا كتائبُ أعدائي ســوى كُتُبِي

11- أمية بن أبي الصلت

عَذيري من شَيْبٍ أماتَ شبابِي   وداعٍ لغيرِ اللَّهوِ غيرِ مُجابِ
فقدتُ الصِّبا إلا حُشاشَةَ نازعٍ   تداركتُها إذْ آذِنَتْ بذهـابِ
بصفراءَ من ماءِ الكرومِ سَقَيْتُها   بكفِّ فتاةٍ كالغلامِ كِعَـابِ [12]

12- ابن النحوي

لبسْتُ ثوبَ الرجَا والناسُ قد رَقَدُوا   وقمتُ أشكُو إلى اللهِ ما أَجِـدُ
وقلتُ يا سيدي ، يا منتهَى أَمَـلي   يا مَنْ عليهِ بكشْفِ الضُّرِ أعتمـدُ
أشكو إليك أمورًا أنتَ تعلمُـها   ما لي على حَمْلها صبرٌ ولا جلـد
وقد مَدَدْت يدي بالضُّرِ مشْتكيًّـا   إليك يا خيرَ منْ مُدَّتْ إليه يـدُ [13]

13- ابن النحوي

أصبَحْتُ في منْ له دينٌ بلا أدبٍ   ومن له أدبُ عارٍ من الديـنِ
أصبحْتُ فيهم فقيدَ الشكلِ منفردًا   كبيتِ حسانَ في ديوانِ سحنونِ[14]

14- ابن النحوي

أين مصْرُ وأينَ سكانُ مصرَ؟   بيننا شِقَّةُ النوى والبِعَـادِ: [15]

---

[12] - **نفسه** ، ص195

[13] - عبد الرحمن أبو العباس النقاوسي ، الأنوار المنبلجة، ص6 ، نقلا عن أحمد أبو رزاق ، الأدب في في عصر دولة بني حماد ص283

[14] - ابن الزيات ، التشوف إلى رجال التصوف ، ص97

[15] - الأصفهاني ، الخريدة ، ص 325

حَدِّثاني عن نِيلِ مصرَ فإنني	منذ فارقتُه إلى الماءِ صَــادِ
والرياضُ التي على جـانبيه	واجْعَلاه من الأحاديـثِ زادِي
رقَّ قلبي حتى لقد خِلْـتُ أني	بين أيْدي الزُّوَّارِ والعُوـَّادِ
ما تَراني أبكي على كلِّ رَبْعٍ	ما تَراني أَهِـيمُ في كلِّ واد
روشنٌ[16] من رَوَاشِنِ النِّيلِ خيرٌ	بعد من دِجْلَةَ ومن بغـدادِ
ومن القصرِ قصرُ شدَّادٍ ذاك	الشَّرَفُ المُرْتقِي على سِنْدَادِ
إن مصرًا لها معانٍ لَعَمْري	قد تَأَبَّتْ على جميع البـلادِ
هذه الأرضُ إنمـا هيَ نـادِ	مصرَ من بينها سراجُ النادِي
أَسْعِداني يا صاحبَيَّ على هذا	البُكا حاجتي إلى الإسـعادِ

15- ابن النحوي: المنفرجة

اشتدي أزمة تنفـــرجي	قدي آذن ليــلك بالبــلج
وظلام الليل له ســـرج	حتى يغشــاه أبو السـرج
وسحاب الخير لها مــطر	فإذا جاء الإبــان تــجي
وفوائد مولانا جمـــل	لسروج الأنفس والمـــهج
ولها أرج محــي أبــدا	فاقصد محــيا ذاك الأرج
فلربتــما فاض المحيا	ببحور الموج من اللــجج
والخلق جميــعا في يده	فذو سعة وذوو حـــرج
ونزولهم وطــلوعهم	فعـــلى درك وعلى درج
ومعائشـــهم وعواقبهم	ليست في المشي على عوج
حكم نسجت بيد حكـمت	ثم انتسجت بالمنـــتسج
فإذا اقتصدت ثم انعرجـت	فبمقتصد وبمنـــعرج
شهدت لعجائبها حـــجج	قامت بالأمر على الحـجج
ورضى بقضاء الله حـجى	فعلى مركوزته فـــعج

[16] - الروشن :الجدول ، السنداد قصر: المنذر الأكبر

وإذا انفتحت أبواب هدى فاعجل لخزائنـــها ولج
وإذا حاولت نـــهايتـها فاحذر إذ ذاك من العـرج
لتكون من الســـباق إذا ما جئت إلى تلك الفـرج
فهناك العيش وبهـــجته فلمبتهج ولمنـــتهج
وهج الأعمال إذا ركـدت فإذا ما هجت إذاً تـــهج
ومعاصـي الله سماجتــها تزدان لذي الخلق السمج
ولطاعته وصـــباحتها أنوار صـــباح منبلج
من يخطب حور العين بها يظفر بالحور وبالغـــنج
وكن المرضي لها بـتقى ترضاه غدا وتكون نـجي
واتل القرآن بقـلب ذي حزن وبصوت فيه شـجي
وصلاة الليل مسافـتها فاذهب فيها بالفهم وجـــي
وتأملها ومعانيـــها تأت الفردوس وتنفـرج
واشرب تسنيم مفجرها لا ممتزجا وبممـــتزج
مدح العقل الآتية هدى وهوى متولي عنه هـجي
وكتاب الله رياضـــته لعقول الخلق بمـــندرج
وخيار الخلق هداتـــهم وسواهم من هَمج الهـمج
وإذا كنت المـقدام فلا تجزع في الحرب من الرهج
فإذا أبصـرت منا زهدا فاظهر فردا فـوق الثبج
وإذا اشتاقت نفس وُجدت ألما بالشـــوق المعتلج
وثنايا الحسـنى ضاحكة وتمام الضحك على الفلـج
وعياب الأسرار اجتمعت بأمانتها تحت الشـــرج
والرفق يدوم لصـــاحبه والخرْق يصير إلى الهرج
صلوات الله على المهدي الهادي الناس إلى النـــهج
وأبي بكر في سيـرته ولسان مقالته اللهـــجِ
وأبي حفص وكرامـاته في قصة سارية الخـلج

وأبي عمرو ذي النورين المستحي المستحيا البهج
وأبي حسن في العلم إذا وافى بسحـــائبه الخلج

16- عز الدولة بن صمادح

لك الحمدُ بعدَ المُلكِ أصبـحَ خاملاً بأرضِ اغترابٍ لا أُمِرُّ ولا أُحْلـي[17]
وقد أَصْدَأَتْ فيها الهوادةُ مُنصـلي كما نسِيَتْ ركضَ الجيادِ بها رِجْلِي
ولا مسمعي يصغي لنغمة شاعـر وكَفّي لا تمتد يـوما إلى بـذْلِ
طريدًا شريـداً لا أُؤَمِّلُ رجعـةً إلى موطنٍ بُوعـدْتُ عنهُ ولا أهلُ
وقد كنت متبوعا فأمسيـت تابعا لدى معشرٍ ليسوا بجنسي ولا شكلِي
يخوضون فيـما لا أرى فيـه خائضًا وقبلـهم قد أُقْصَدَتْ مقتلَ النَّبْلِ
وقولي مسموعٌ وفعـلي مُحْكَمٌ وها أنا، لا قولي يجوزُ ولا فعـلي
وقد كنت غِرًا بالزمـان وصَرفِه فقد بانَ قدرُ العِزِّ عنـدي والذلِّ
عزاءً، فكم ليثٍ يُصـاد بِغِيلةٍ ويصبح من بعد النشاط لَفِي حَـبْلِ

17- عز الدولة بن صمادح

إنْ يَسْلَمِ النَّاسُ من همٍّ ومن كَمَدٍ فإنني قد جمعت الهمَّ والكمـدَا
لم أُبْقِ منه لغيري ما يُحـاذرُه فليس يقصدُ دوني في الورى أحدَا[18]

18- ابن حمديس

تَقيَّدْ من القطرِ العزيزِ بمـوطنٍ ومُتْ عند ربعٍ من ربوعك أو رَسْمِ
وإياك يوما أن تجِّربَ غربـةً فلن يستجيرَ العقلُ تجربـةَ السُّمِ
وعِزُّك يُفضي إلى الذُّلِّ والنَّـوى من البيْن ترمي الشملَ منكم بما ترمِي

---

17 - ابن سعيد ، المغرب في حلي المغرب ، ج2 ، ص 201
18 - ابن سعيد ، المغرب ، ص202

فإن بلادَ الناسِ ليست بـــلادَكم ولا جارَها والحلمَ كالجارِ والحــلمِ[19]

19- ابن حمديس

لقدّرت ُأرضيَ أن تعودَ لقومِـها فساءت ظنوني ثم أصبحــتُ يائسَا
صقليةُ كادَ الزمـــان بلادَهـا وكانت على أهلِ الزمانِ محــارسَا[20]

20- ابن حمديس

وكم طوى الموتُ دوني من ذَوي رحِمي وما مَقلْتُ لبعدي عنهم أحدَا[21]

21- ابن حمديس

قرأت وحدي على دهري تغربةً فما أعاشرُ قوما غير مغتربِ[22]

22- ابن حمديس

أراني غريبًا قد بكيتُ غريبةً كلانا مُشوّقٌ للوطنِ والأهـــلِ
بكتني وظنَّت أنني مِتُّ قبلُها فعشتُ وماتتْ، وهي محزونةٌ، قبلِي[23]

23- ابن حمديس

وما شيَّبَ الإنسانَ مثلُ تَغَرُّبٍ يمر عليه اليومُ منه كَعَامِ[24]

24- ابن حمديس

---

19 - عبد الجبار ابن حمديس ، ديوان ابن حمديس ، تصحيح وتقديم : إحسان عباس ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت1960 ص416

20 - ابن حمديس، الديوان ، ص257

21 - نفسه ، ص 171 . مقلت : نظرت ورأيت

22 - ابن حمديس ، الديوان ص 17

23 - نفسه ص366

24 - نفسه ص 432

تدرعْتُ صبري جُنةً للنوائــبِ فإن لم تسالمْ يا زمانُ فَحَـارِبِ
كأنك لم تقنعْ لنفسي بغربـــةٍ إذا لم أُنَقِّبْ في بِلادِ المَغـارِبِ
فطمت بها عن كل كأسٍ ولـذةٍ وأنفقت كأسَ العمرِ في غير واجبِ
ولو أنَّ أرضـيَ حرةٌ لأتيــتُها بعزمٍ يَعُد السيرَ ضــربةَ لازبِ[25]
ولكنَّ أرضـيَ كيف لي بفكاكِـها من الأسرِ في أيدي العلوج الغواصبِ !

25- ابن حمديس

بِحُكْمِ زمانٍ، يا لَهُ كيف يحــكمُ يُحَــرِّمُ أوطانًا علينا فَتَـــحْرُمُ
لقد أرْكَبَتْنِي غربةُ البينِ غربــةً إلى اليومِ عن رسمِ الحمى بيَ تَرْسُمُ
طَوَى البعدُ عنَّا فانْطَوَيْنا على الجوَى نواعمَ تُشْقِي بالنعيم وتنعَــــمُ[26]

26- ابن حمديس: [27]

كل يوم مودِّع أومــــودَّع بفراق من الزمان مُنــــوَّعْ
فانقطاعُ الوصالِ كم يتمـــادى وحصاةُ الفؤادِ كَمْ تتصَـــدَّعْ
ليت شعري هل أَرْتَدي بظــلامٍ لا يَرَانِي الضياءُ فيه مــُروَّعْ
فبنارِ الأَسَى يُحرَّقُ قـــلبٌ وبماءِ الهوى يُغرَّقُ مدمـَعْ
هذه عادةُ اللــيالي ، فلمْها وهي لا تسمعُ الملامــةَ أو دعْ
تطعن الحيَّ ، فالجســوم بواق في يد السقم والنفوس تُشَيَّـعْ

27- ابن حمديس

وراءك يا بحـْـرُ لي جـــنةٌ لَبِسْتُ لِنعيمٍ بهاَ لا الشـّقاءَ [28]
إذا أنا حاولتُ منها صـــباحًا تعرَّضْتَ من دونها لي مسـاءَ

---

[25] - **لازب** : ثابت ، يقال : صار الأمر ضربة لازب ؛ أي صار لازما ثابتا
[26] - ابن حمديس ، الديوان ، ص408
[27] - نفسه ، ص304
[28] - ابن حمديس ، الديوان ، ص4

فلو أنني كنتُ أُعْطَى المــُنى إذا مَنَعَ البحرُ منها اللقــاءَ
ركبتُ الهـــلالَ به زورقًا إلى أن أُعانقَ فيها ذُكَـــاءَ

28- ابن حمديس

ذكرتُ صِقَــــيَّةَ والأَسَى يُهَيِّجُ للنفــسِ تَذْكارَها [29]
ومنزلةً للتَّصــابي خـَلَتْ وكان بنُو الظَرف عمّارَها
فإن كنت أُخْرِجْتُ من جنـــةٍ فإني أُحَــدِّثُ أخبارَها
ولولا ملوحةُ ماءِ البُـــكا حَسِبْتُ دموعيَ أنهــارَها
ضحكت ابنَ عشرينَ من صبوةٍ بكيت ابنَ ستِّين أوزارَها

29- ابن حمديس

أَعاذلُ دَعْني أُطْلِـــقُ العَبْرَةَ التي عَدِمْتُ لها مِنْ أَجْمَلِ الصَبرِ حابِسَا[30]:
فإني امرؤٌ آوِي إلى الشـــجَنِ الذي وجَدْتُ له في حَبَّةِ القلبِ ناخِسَا
لَقَدَّرْتُ أرضي أن تعـودَ لقومِها فساءتْ ظنوني ثم أصبحْتُ يائسَا
وعزَّيتُ فيها النفسَ لما رأيتُـــها تكابد داء قاتلَ السـمِّ ناحِسـا
وكيف وقد سِيمَتْ هوانًا وصَــيَّرَتْ مساجدَها أيدِي النصَارى كنائسَا

30- ابن حمديس

إذا عَدَّ من غابَ الشُّهورَ لغربةٍ عددتُ لها الأحقابَ فوقَ الحقائبِ[31]

31- ابن حمديس

يدُ الدهرِ جارحــةٌ آسيـهْ ودنـياك مفنـية فانيّـهْ [32]

---

[29] - نفسه ، ص183
[30] - نفسه ص274
[31] - نفسه ، ص30

وربُّك وارثُ أربابِـتها   ومحيي عظامـهم الباليَّـه
رأيتُ الحِمامَ يبيد الأنـاَم   ولدْغتُــه ما لها راقيهْ
وأرواحُنا ثمــرات لـهُ   يَمَدُّ إليـها يدا جانيــهْ
وكل امرئٍ قد رأى سمـعه   ذهابا من الأمـم الماضيه
سقى الله قبرَ أبي رحمـةً   فسقياه رائحــةٌ غاديـه
وسيَّر عن جسمـه روحَـه   إلى الروح والعيشة الراضيه
أتاني بدارِ النوى نعيـُـه   فيا روعةً السمعِ بالداهيـهْ
بدارِ اغترابٍ كأنَّ الحيـاةَ   لذكرِ الغريبِ بها ناسـيه
ونحت كثكلى على ماجدٍ   ولا مسعدَ لي سوى القافيهْ
وما أنسَ لا أنسَ يومَ الفراقِ   وأسرارُ أعينـنا فاشـيه
ومَرَّتْ لتوديعنا ســاعةٌ   بلؤلؤِ أدمُــعِنا حالـيْه
ولي بالوقوفِ على جمرِها   إنضاجُه قدمٌ حافــيهْ
ورحْتُ إلى غربــةٍ مُرةٍ   وراحَ إلى غربةٍ ساجيهْ
وإني لَذُو حَزَنٍ بعــده   شؤونُ الدمعِ له داميـهْ
بكيت أبي حقبةً والأسـى   عَلَيَّ شواهـدُه باديــه
وما خَمَدَتْ لوعةٌ تَلـتَظي   ولا جَمَدَتْ عبرةٌ جاريـهْ

32- ابن حمديس

خطبٌ يهزُّ شواهقَ الأطـوادِ   صدعَ الزمانُ به حصاةَ فؤادي [33]
ومصيبةٌ حَرُّ المصائبِ عندها   برد بحرقتِها على الأكــبادِ
وكأنَّها الأحشاءُ من حسراتِها   يَجذبْنَ بين براثنِ الآســادِ
هذا الزمانُ على خلائقِه التي   طوتِ الخلائقَ من ثمودٍ وعادِ
لم يبقَ منهم من يشب لقـره   بيديه سِقطًا من قــداح زناد

---

[32] الديوان ص 522
[33] - الديوان ، ص119

يَفنى ويُفني دهرُنا وصروفُه من طارقٍ أو رائحٍ أو غـــادِ
والناس كالأحلامِ عند نـواظرٍ ترنو إليهم وهــي دارُ سـهادِ
دنيا إلى أخرى تنقِّل أهلها هل تترك الأرواحُ في الأجسـاد
إني امرؤُ مما طُرقت مهيدٌ[34] بفـراقِ أهلي وانتزاحِ بـلادِي
أودى الغريب بعلة تعتاده بالكرب وهي غريبـــة العواد
اصبرْ أبَا الحسنِ احتسابَ مسلمِ لله أمرُ خواتمِ ومبـــــادِي
فلقد عهدتك والحوادث جمـة وشِدادُهُنَّ عليك غيرُ شـــدادِ
أَوَليس إبراهيم نجـل محمد بالدفنِ صارِ إلى بلًى ونفــادِ
فتأسَّ في ابنِك بابنـه وخلالِه تَسْلُكْ بأسـوتِه سبيـلَ رشـادِ

33-الأشوني [35]

يا ويحَ ناءٍ شطَّ عن أحبابِـه وسقاه طولُ البعـدِ مُرَّ شرابِه
قذفَتْ به أيدي النوى في معشرٍ لم يحفلوا طُرًّا بعِـظَمِ مُصابِه
يمسِي ويصبِح هائمًا متحيِّـرا قد عضه صرفُ الزمانِ بنـابِه
مازال يجعله دريئةَ سهـمِه حتى غزاه بشُريهِ وبصـــابه
أمَّ الجزائرَ كي يصادفَ مَلْطَفًا يَكْسِر الذي يشكوه من أوْصابِه [36]
فإذا الأنامُ غُذُّوا بثديٍ واحـدٍ في كل قطرٍ آهـلٍ بسـحابه
لا يطمعُ السَّيروتُ[37] فيما عنده كالقفرِ لا يُرجى شرابُ سرابهِ
حقًا لقد ذهب الكرامُ من الورى لم يبقَ إلا كلُّ جلف جــابه [38]
إن كان جارَ عليَّ دهرٌ جـائرٌ فالدهرُ أُغْرِي باللبيب النــابهِ
حُرٌّ كساه العدَم ثوبَ خمولِــه وكأنما قارونُ في أثوابِــه[39]

---

[34] - مهيد: مروع مفزوع
[35] - ابن عبد الملك ، الذيل والتكملة ، ج1 ص 391
ا لشري والصاب : شجران مران من الحنظل
[36] - الأوصاب : ج وصب : المرض ، الوجع
[37] - السيروت : الفقير
[38] - جابه : من جبهه : رده عن حاجته
[39] - ابن عبد الملك ، الذيل والتكملة ، ج 1، ص391

34- علي بن المكوك الطيبي

ألا ليت شعري هل من الدهرِ عودةٌ لِيَقرُبَ ناءٍ ليس يدري له أيـنُ
تكدرَ صفوُ العيشِ مُذْ جَدَّ بينـنا وأيُّ اِلْتذاذٍ لا يكدِّره البيْـــنُ
لعل الذي يَبْلي ويَشفي من الأســـى يعيد الذي ولَّى فكلٌّ به هَـيْنُ
غدوتُ من الأيام في حالِ عســرةٍ تطالبني ديْنا وليس لها دَيْــنُ[40]

35- عمر بن فلفول

قالوا نأى عنك الحبيبُ فما الذي تراه إذا بانَ الحبيبُ المـواصلُ
فإن أنت أحببت التصبُّرَ بعده ولم تستطع صبرا فما أنت فاعلُ
فإن الهوى مهما تمكَّن في الحَشا وحلَّ شغافَ القلبِ ليس يُزَايَــلُ
فكم رامَ أهلُ الحبِّ قبلك سلوةً وذادهم عنها هوًى متواصـــلُ
فقلت : ألا للصبرِ مَفْزَعُ عاشقٍ ولَلصَّبْر أحرى بي وإن غالَ غائلُ
سأصبرُ حتى يفتحُ اللهُ في الهوى بوصلِ حبيبٍ طال فيها[41] الطوائلُ [42]

36- ابن أبي الرجال

أيا ربِّ ، إنّ الناسَ لا ينصفونني ولم يحسنوا قرضِي على حسناتِي
إذا ما رأوني في رخاء ترددوا إلَيَّ، وأعدائي لـدى الأزَماتِ
ومهما أَكُنْ في نعمة ٍحَزِنُوا لها ذَوُو أنْفُسٍ في شدةِ جـذلاتِ
ثقَاتي ما دامت صِلاتي لديْهِم وإنْ عنهم أَخَّرْتُها، فَعِــدَاتِي
سأمنعُ قلبيَ أن يَحِــنَّ إليْهِم وأصرِفُ عنهم قاليًا[43] لحظـاتِي

---

40 - الأصفهاني ، ص 184
41 - يبدو معنى الشطر الثاني غير واضح ، لكنه هكذا ورد في الخريدة ، وقد أشار المحقق إلى ذلك
42 - الأصفهاني ، الخريدة ، ص 179

وألزَمُ نفسي الصبرَ دأبًا لعِلـَّتي أُعاينُ ما أَمَّلْتُ قبلَ ممـــاتِي
أَلَا إنَّما الدُّنيا كفافٌ وصحـــةٌ وأمنٌ، ثلاثٌ هُنَّ طَيِّبُ حياتـِي[44]

37- ابن حبيب

أَعْدى إلى الحُرِّ مِنْ أعدائِه الزمـنُ حَظُّ المُهَذَّبِ من أيامِه المِـحَنُ
مُكَابِـــدا فيها ألوانًا يزولُ بها صبرُ الجَلِيدِ ويَجْفُو جفنَهُ الوسنُ
يَبِيضُ من هولِها رأسُ الرضيعِ أسًى ويَغتدي أسودًا في ضرعِه اللّبَنُ[45]

38- ابن أبي الرجال

خَليلـيَّ إن لم تساعداني فاقـْصِرَا فليس يداوي بالعتابِ المُتَيَّمُ
تريداني مني النُّسْكَ في غيرِ حِينِهِ وَغُصْنِي رِيَّانُ ورأسي أَسْحَمُ[46]

39- ابن أبي الرجال

َغرَّاءُ واضحةٌ يَنُوسُ بِقُرطِـها جِيدٌ حَكَى جِيدَ الغزالِ الأَعْنَـقِ
صَدَّتْ فَأَغْرَتْ بالسُّجُومِ مَدامِعي والعينُ تَذْرِفُ بالدموعِ السُّبَّـقِ[47]

40- ابن أبي الرجال

ولي كبِدٌ مكلـومةٌ من فراقكم أُطَامِنُها صبرًا على ما أَجَنَّـتِ [48]

---

43 - قاليا : من قلى ، قلاء ، غضب وأشاح بوجهه
44 - ابن رشيق ، العمدة ً160
45 - ابن رشيق، أنموذج الزمان ، ص141
46 - **ابن رشيق** ، العمدة ، ص
47 - المصدر نفسه ، ص

تَمَنَّتْكم شوقا إليــكم صَبْوةً   عسى اللهُ أن يَدْنِيَ لها ما تَمَنَّتِ
وعيني جفاها النومُ واعْتادها البُكا   إذا عَنَّ ذِكْرُ القيروانِ اسْتَهَلَّتِ [49]

41- القلعي الطبيب

يا ربُّ سهِّلْ لي الخيراتِ أفعلُها   مع الأنامِ بموجودي وإمكــاني
فالقبرُ بابٌ إلى دارِ البقـاءِ فمن   للخيرِ يغرسُ أثمارَ المنَى جـانِ
وخيرُ أنسِ الفتى تقوًى تصـاحبُه   والخيرُ يفعلُه مع كلِّ إنســانِ
يا ذا الجلالةِ والإكرامِ يا أمـلي   أَخْتِمْ بخيرٍ وتوحيـــدٍ وإيمانِ
إن كان مولايَ لا يرجوك ذو زللٍ   بل من أطاعك، من للمذنب الجاني؟[50]

42- أبو مدين شعيب

يحَرِّكنا ذِكْرُ الأحاديث عنكــُمُ   ولولا هواكُم في الحشـا ما تحرَّكْنَا
فقلْ للذي ينهى عن الوجد أهلَــهُ   إذا لم تذقْ معنى شرابِ الهوى دَعْنَا
إذا اهتزَّتِ الأرواحُ شوقًا إلى اللّـقَا   ترقَّصَتْ الأشباحُ يا جاهلَ المـعنى
أمَا تنظُر الطيرَ المُقَفَّــصَ يا فتى   إذا ذَكَرَ الأوطانَ حَنَّ إلى المَغْـنَى
ويرقصُ في الأقفاصِ شوقًا إلى اللقا   فيَهتزُّ أربابُ العـقولِ إذا غنَّى
كذلك أرواحُ المحبينَ يا فـــتَى   تهَزِّزْها الأشواقُ للعالم الأَسْــنىَ[51]

43- أبو مدين شعيب

تذَلَّلتُ في البلدان حين سبَيْتَني   وبِتُّ بأوجاعِ الهـــوى أتقلَّبُ

---

48 - أجنت : أخفت وسترت

49 - ابن رشيق ، العمدة ، ص

50 - صلاح الدين خليل الصفدي ، نكث الهميان في نكت العميان ، نشر الموقع الالكتروني ، www.al-mostafa.com ص 221

51 - شعيب بن الحسين أبو مدين التلمساني ، ديوان أبي مدين شعيب ، منشورات موقع www.islamport.com ص59

فلَوْ كان لي قلبان عشت بواح وأترك قلبا في هواكَ يعـــذَّبُ
ولكنْ لي قلبًا تملَّكه الهـوى فلا العيشُ يهنَا لي ولا الموتُ أقـرب
تسَمَّيتُ بالمجنونِ من ألمِ الهوى وصارَتْ بي الأمثالُ في الحيِّ تضربُ
فيا معشرَ العشاقِ موتوا صبابةً كما ماتَ بالهجران قيسٌ معـذَّبُ[52]

44- محمد بن حماد الصنهاجي

ألا ليت شعري هل أبيـتَنَّ ليلـةً بوادي الجوَى ما بين تلك الجداولِ[53]:
وهل أسمعَنَّ تلك الطيورَ عشيــةً تُجاوبُ في تلك الغصونِ البـلابلِ
وهل أرِدَنَّ عينَ السلامِ على الصدى فأبرَد من حرِّ الضلوعِ النواهـلِ
وأنظر طيقانَ المنارِ مطــلةً على الواجناتِ الزاهراتِ الخمائـلِ
كأنَّ القبابَ المشرفاتِ بأفـْـقه نجومٌ تبدتْ في سعودِ المنــازلِ
فإن ثنت الأيامُ عنها أعنَّـــني وأنزلنني في غير تلك المنـــازل
فصبرٌ جميلٌ غيرَ أنَّ صبـــابتي ستبقى بقاءَ الطالعات الأوافــلِ

45- محمد بن حماد الصنهاجي

أين العروسان[54] لا رسمٌ ولا طــللُ فانظرْ تَرَ ليس إلا الســهلُ والجبـلُ
وقصرُ بلارةَ أَوْدى الزمـــانُ به فأين ما شـاد منه الســادةُ الأولُ؟
قصرُ الخلافةِ ، أين القصرُ من خَربِ ؟ غيرَ اللجينِ وفي أرحابه زحـــلُ
وليس يُبْهِـــجني شيءٌ أُسَـرُّ به من بعد أن نَهَجَـتْ بالمَنْهجِ السُّبُلُ
وقد عفا قصـــرُ حمادٍ فليس له رسمٌ ولا أثـرٌ بــاقٍ ولا طــللُ
ومجـلسُ القومِ قد هبَّ الزمــنُ به بحادثٍ قلَّ فيـه الحادثُ الجــللُ
وإنَّ في القصر قصرَ الملك معتــبرا لمن تغــرُّ به الأيـَّامُ والـدولُ

---

52 - شعيب ، أبو مدين ، الديوان ، ص61
53 - مبارك الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، ص 262

54 - العروسان ، بلارة : قصران من شواهد حضارة بني حماد بالقلعة

وما رسـومُ المنــارِ الآن ماثلــةً   لكنَّــها خبرٌ يجــرِي به المثلُ[55]

قائمـــة المصــادر والمــراجع

أولا: المـــــــــــصادر:

01- الأصفهاني (العماد):
خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، تحقيق، محمد المرزوقي، محمد العروسي المطوي، الجيلاني بن الحاج يحي، ط2، الدار التونسية للنشر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973

02- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):
كتاب الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، 1996

03- الجرجاني (عبد القاهر):

---

[55] - التجاني ، الرحلة ، طبع تونس ، ص 117/115، نقلا عن أحمد أبو رزاق ، الأدب في عصر دولة بني حماد ص80

دلائل الإعجاز، تقديم: علي أبورقية، موفم للنشر، د م ،1991

04- ابن حمديس (عبد الجبار):
ديوان ابن حمديس ، تصحيح وتقديم : إحسان عباس، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت1960

05- ابن خلدون (عبد الرحمن):
المقدمة، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1967

06- ابن رشيق (الحسن أبوعلي المحمدي):
العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان1981

07- ابن رشيق:
ديوان ابن رشيق، شرح صلاح الدين الهواري، وهدى عودة،ط1، دار الجيل، بيروت، 1996

08- ابن رشيق:
أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق: محمد العروسي المطوي، بشير البكوش، ط2، دار الغرب الإسلامي، سنة 1991

09- ابن الزيات (أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي):
التشوف إلى رجال التصوف، تحقيق أحمد التوفيق، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1984

10- ابن سعيد (علي بن موسى):
المُغرِب في حلي المَغرب، ج2، تحقيق: د،شوقي ضيف، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، د تاريخ

11- الصفدي (صلاح الدين خليل):
نكث الهميان في نكت العميان، نشر الموقع: www.al-mostafa.com.

12- ابن عذارى (أبو عبد الله محمد المراكشي):
البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج1، ط2، دارالثقافة بيروت، لبنان، 1980

13- **ابن عبد الملك** (محمد أبو عبد الله، الأنصاري المراكشي):
الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، القسم1 من السفر الخامس، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1965

14- **الغبريني** (أحمد بن محمد):
عنوان الدراية، تحقيق رابح بونار، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981

15- **القرطاجني** (حازم):
منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق: د، محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981

16-**المتنبي** (أحمد بن الحسين أبو الطيب):
ديوان المتنبي، ط 15، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1994

17- **ابن النحوي** (أبو الفضل يوسف):
المنفرجة "شرح البوصيري" تحقيق: د، أحمد أبو رزاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984،

18- **ابن هشام** (جمال الدين عبد الله الأنصاري):
شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1996

ثانيا : المـــــــــراجع

01- **إسماعيل** عز الدين:
الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، ط3، دار العودة، بيروت، 1981

02- **أمين** أحمد:
في النقد الأدبي ،ج1، ط4، بيروت، 1967

03- **أنيس** ابراهيم:
الأصوات اللغوية ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979

04- البطل علي:
الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. ، ط3، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د م، 1981

05- بن قينة عمر:
أدب المغرب العربي قديما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994

06- بوقرورة عمر:
الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، 1997

07- بونار رابح:
المغرب العربي، تاريخه وثقافته، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981

08- توامة عبد الجبار:
زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته – دراسات في النحو العربي- ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994

09- جعفر محمد راضي:
الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999

10- الجيلالي عبد الرحمان:
تاريخ الجزائر العام ،ج1، ط2، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1965

11- حبار مختار:
شعر أبي مدين شعيب، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق، سنة 2002

12- حمادي عبد الله:

دراسات في الأدب المغربي القديم، دار البعث، قسنطينة، الجزائر،1986

13- حيدوش أحمد:
الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990

14- خالد أحمد:

ابن هانئ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976

15- خفاجي محمد عبد المنعم:
الأدب في التراث الصوفي ، مكتبة غريب ، د ت ،

16- داود أماني سليمان:
الأسلوبية والصوفية ، ط1، وزارة الثقافة، عمان الأردن، 2002

17- الدقاق عمر:
شعراء العصبة الأندلسية في المهجر، ط1، دار الشروق، بيروت 1973

18- الرافعي مصطفى صادق:
تاريخ آداب العرب، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974

19- أبو رزاق أحمد بن محمد:
الأدب في عصر دولة بني حماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ت

20- رماني إبراهيم:
المدينة في الشعر الجزائري الحديث الجزائر نموذجا،1925-1962، ط2، دار هومة للطباعة والنش، الجزائر 2001

21- رومية وهب أحمد:
شعرنا القديم والنقد الجديد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، الكويت 1996

22- السائحي محمد الأخضر عبد القادر:
بكر بن حماد- شاعر المغرب العربي في القرن الثالث الهجري- منشورات وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر 1986

23- سليمان فتح الله أحمد:
الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004

24- السنوسي زين العابدين:
عبد الجبار ابن حمديس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983

25- شريط عبد الله:
تاريخ الثقافة والأدب في المشرق والمغرب ط3، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر

سنة 1983

26- شكري فيصل:
مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي،ط5، دار العلم للملايين، بيروت، 1982

27- الشكعة مصطفى:
الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، ط5، دار العلم للملايين، بيروت لبنان1983

28- الشليح مصطفى:
في بلاغة القصيدة المغربية، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1999

29- أبو الشوارب محمد مصطفى:
جماليات النص الشعري(قراءة في أمالي القالي)، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، عام2002

30- الطالب عمر محمد:
عزف على وتر النص، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000

31- الطمار محمد:
تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969

32- عباس حسن:
خصا ئص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998

33- عتيق عبد العزيز:
علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ت.

34- العربي إسماعيل:
دولة بني حماد ملوك القلعة وبجاية، الشركة الوطنية للنش، الجزائر، 1980

35- عمر أحمد مختار:
علم الدلالة، ط3، منشورات عالم الكتاب، القاهرة، عام 1992

36- العمري محمد:
تحليل الخطاب الشعري. البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء، 1990

37- **عويس** عبد الحليم:
دولة بني حماد، دار الشروق، ط1 1980 والتوزيع، الجزائر، 1980

38- **عياد** شكري:
مدخل إلى علم الأسلوب،ط1، القاهرة، 1982

39- **الفاخوري** حنا:
منتخبات الأدب العربي، منشورات المكتبة البولسية، ط3، بيروت لبنان 1968

40- **لفاخوري** حنا:

الجامع في تاريخ الأدب العربي ، دار الجيل، بيروت لبنان، دت

41- **فروخ** عمر:
تاريخ الأدب العربي، ج5، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان 1982

42- فروخ عمر:
التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ت ،

43- **فيدوح** عبد القادر:
الاتجاه لنفسي في نقد الشعر العربي، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998

44- **قطب** السيد:
النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، د ت

45- **كراكبي** محمد:

خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسةصوتية وتركيبية،

دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003

46- **مبارك** زكي:
التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر،
بيروت، د ت .

47- **محمد السيد** إبراهيم:

الضرورة الشعرية –دراسة أسلوبية- ط2، دار الأندلس1981

48- محمد محمود:
إيليا أبو ماضي، شاعر الغربة والحنين، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت لبنان، سنة 2003
49- مرتاض عبد المالك:
الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هيمه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،1983

50- مرتاض محمد:
النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عام 2000

51- معلوف أنطوان:
المدخل إلى المأساة والفلسفة المأساوية ،ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، دت

52- مفتاح محمد:
في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1989

53- مفتاح محمد:
تحليل الخطاب الشعري (استراتجية التناص)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985

54- الميلي مبارك بن محمد:

تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ت

55- أبو ناجي محمود حسين:
الرثاء في الشعر العربي، ط2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1402هـ

56- ناصف مصطفى:
الصورة الأدبية ، ط3، دار الأندلس للطباعة للنشر والتوزيع، بيرروت، 1983

57- هلال محمد غنيمي:
النقد الأدبي الحديث، ط3، دار النهضة العربية ، القاهرة،1964

58- هيمة عبد الحميد:
الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ط1، دارهومة، الجزائر، 2003

ثالثا: المـــــــؤلفات المترجمة

60- جون كوهن:
بناء لغة الشعر ، ترجمة : د، أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة، عام 1966

61- يوري لوتمان:
تحليل النص الشعري-بنية القصيدة- ترجمة: محمد فتوح أحمد، دارالمعارف، القاهرة، 1995

ثالثا: الدوريــــــــات والمــــجلات:

01- أحمد علي محمد:
"ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني" **مجلة نزوى، (الرباط)**العدد37، جانفي 2004

02- بوفلاقة سعد
بكاء القيروان في الشعر المغربي القديم، مجلة **التراث العربي**، العدد 82/81 ، منشورات موقع اتحاد كتاب العرب ، سبتمبر 2003

03- بوفلاقة سعد
"في سيمياء الشعر العربي القديم" دورية **"السيمياء والنص الأدبي"** ، محاضرات الملتقى الوطني الثاني " قسم الأدب (بسكرة) منشورات جامعة بسكرة 2002،

04- رومية وهب أحمد:
شعرنا القديم والنقد الجديد، **سلسلة الثقافة العربية**، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت ، الكويت 1996

05- بنعيسى بوحمالة:
"نقـــد الشـــعر المعاصـــر بـــالمغرب، رهـــان الهويـــة رهـــان التحـــديث " www.lycos/abedjabri/31/40/table.htm.a15H.00 le: 29/05/2007

06- يوسف **مصطفى:**
"البنية الفنية في قصيدة الرثاء"، مجلة **الموقف الأدبي (دمشق)**العدد 413 منشورات

اتحاد كتاب لعرب سبتمبر2005

07- فائز عز الدين:
"اغتراب الكاتب في الروح والواقع" ، مجلة **الموقف الأدبي** (دمشق) العدد425
منشورات اتحاد كتاب العرب، ، سبتمبر 2006

08- عبد الرزاق الربيعي:
تحولات الاغتراب السياسي، **جريدة الزمان**، (لندن) العدد 1923، سبتمبر،2004

رابعا: المـــواقع الإلـــكترونية

1-www.awu-dam.org le 26/12/2006 a 21h :00

2-www.lycos/abedjabri/31/40/table.htm. le 29/05/2007 a 15h:00

3-WWW.NIZWA.COM le 02/06/2007 a 17h :00

4-www.islamport.com.le :12/12/2006.a10h.00
5-www.al-mostafa.com.le ;22/11/2006.a 14H.00
6-www.azzaman.com.le. 05/01/2007

****

فهـرس المحتويـــات

****

LA SUBTILITE POETIQUE CHEZ LES TRAGIQUES ALGERIENS A L' EPOQUE HAMADITE

* RESUME *

Par : BAKHLILI said

L'examen de l'héritage poétique algérien ancien produit durant la période hamadite fait clairement ressortir des phénomènes artistiques existentiel et thématiques qui ont façonne la langue et les différentes styles et structures de cette poésie et en premier lieu la tragédie ou l'écrit tragique d'où l'on peut parler de « subtilité tragique ».

Ainsi, les écrits tragiques rencontrés durant notre travail de recherche ont pour élément commun une domination des sentiments de détresse, de désarroi, d'angoisse et de méloncolie.

Partant de la, l'on s'aperçoit que l'expérience poétique durant cette période ne pouvait pas subir l'influence des évènements nourris du règne des hamadites.

D'un point de vue thématique, la subtilité des tragique hamadites se manifeste dans différents genres artistiques très répandus dans la poésie arabe tel que le deuil ou le pleur d'une personne, d'une ville, ou d'une forteresse jadis royonnante, aussi cette subtilité se remarque dons dés écrits témoignant l'égarement, l'aliénation, la nostalgie, l'angoisse…

Ceci dit , nous ne prétendons aucunement présenter quelque chose qui distingue la poésie hamadite par apport à d'autres périodes ou à d'autres régions , car nous concevons que l'héritage poétique est riche en ce genre d'écrit , mais aussi parce que la poésie algérienne fait partie de cette même poésie arabe.

Pour tout cela et dans le sillage de cet héritage, miné par boucoup de considération , nous avons choisi, pour notre travail de recherche, l'intitulé ci-dessus.

Notre travail a été élaboré selon le plan suivant :

INTRODUCTION

PREAMBULE

Durant notre travail , nous avons tenu à prendre en considération des crétères pour définir l'identité des poètes ,ainsi que leur appartenance territorial.

Aussi nous avons tenu à savoir les origines pré-hamadites de la poète témoins de la subtilité tragique de leurs auteurs.

CHAPITRE I :

Consacré à l'étude thématique ou ont excellé les poètes de cette période, et que nous avons repartir comme suivant ;

- l'exil et l'aliénation.
- la nostalgie et le problème d'appartenance.
- La mort comme chagrin chronique
- La ville et sa mémoire tragique

CHAPITRE Π :

Consacré à la l' étude technique et artistique en suivant la méthode stylistique , et lui même , contenant trois partie ;

- analyse du lexique
- analyse de la structure
- analyse de la sonorité

RESUME :

Consacré aux conclusion et résultas auxquels a abouti notre travail quand à la définition du paysage poétique à l'époque hamadites et la compréhension de la caractéristiques artistiques, ainsi les références politiquo-sociales qui ont régnés la scène littéraire…